Sommario

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

Bianco e Nero

Rassegna mensile di studi cinematografici

Anno XXII - n. 1

gennaio 1961

Direttore

Floris L. Ammannati, presidente del Centro Sperimentale di Cinematografia

Condirettore responsabile

Leonardo Fioravanti, direttore del Centro Sperimentale di Cinematografia

Redazione

A cura dell'Ufficio Studi del C.S.C.

Direzione e Redazione

Roma, via Tuscolana 1524, tel. 70.50.70-72-73 e 22.54.75

Amministrazione

Edizioni dell'Ateneo, Roma, via Caio Mario 13, tel. 353.138 - c/c postale n. 1/18989

Abbonamenti

Annuo: Italia lire 3.600, estero lire 5.800; semestrale: Italia lire 1.800. Un numero costa lire 350; arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione. Autorizzazione numero 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma - Tipografia « La Nuova Grafica », Roma, tel. 319.441.

Il giro del mondo dell'Antologia del cinema muto italiano

— Il primo capitolo della « Antologia del cinema italiano », dedicato al film muto, è stato presentato in vari paesi riscuotendo vivo successo.

Ecco l'elenco delle maggiori manifestazioni cui ha dato luogo la proiezione:

Ungheria: la proiezione è stata effettuata nell'aprile 1959, a cura dell'Istituto Italiano di Cultura di Budapest.

Spagna: la manifestazione è stata organizzata nel gennaio 1960 all'Istituto Italiano di Cultura di Barcellona, che l'ha presentata anche presso quattro Cine-Club locali. Successivamente la Antologia è stata presentata dal Comitato Italiano « Dante Alighieri » a Valencia. Sempre entro il 1960 si è avuta una proiezione (in edizione spagnola) a Madrid. La copia verrà quindi inviata in circa venti città spagnole.

Brasile: è stata proiettata il 20 maggio 1960 a Rio de Janeiro in occasione del Festival del Cinema italiano. Successivamente è stata proiettata a San Paolo.

Cile: la copia messa a disposizione del Museo de Arte Moderna di San Paolo è passata successivamente a Santiago del Cile, dove sono state effettuate proiezioni.

Giappone: in occasione delle « Settimane del Cinema Italiano » effettuate in Giappone e altri paesi dell'Estremo Oriente, si sono avute più proiezioni nei mesi di marzo e aprile 1959 (edizione inglese).

Tunisia: la Antologia è stata presentata nell'anno 1959 a Tunisi a cura di Unitalia.

Turchia: presentazione nel febbraio 1960 della Antologia ad Ankara, a cura del Centro Studi Italiani; indi a Istanbul, e in altri centri.

Francia: una proiezione è stata effettuata nel maggio 1959 a Cannes, durante il Festival.

Nel febbraio 1960 una copia in edizione francese a 16 mm è stata trasmessa a Unitalia Film per proiezioni da effettuarsi a cura della Federazione dei Cine-Clubs.

Messico: è stata proiettata (in edizione spagnola) come pellicola fuori concorso per il primo Festival Cinematografico del Documentario organizzato dalla Università Nazionale Autonoma di Messico. Altre proiezioni a Monterrey, Guadalajara, ecc.

Germania: proiezioni in edizione tedesca sono state effettuate a Monaco di Baviera e dalla TV tedesca.

Svizzera: diverse proiezioni sono state effettuate nel 1960 a Zurigo e in altri centri.

Austria: l'Archivio Cinematografico di Vienna l'ha presentata nel maggio 1960.

Belgio: proiezioni della edizione francese a Namur (in occasione del convegno cinematografico organizzato in quella città nell'agosto 1959) e a Bruxelles (ottobre 1959).

R.A.U.: presentazione della Antologia nel marzo 1960 presso l'Istituto Italiano di Cultura del Cairo.

Romania: presentazione nel settembre 1960 presso l'Archivio Nazionale del Film di Bucarest.

Una lettera da Ankara

Tra le lettere di consenso ricevute dalla Cineteca Nazionale e dal Centro Sperimentale per la proiezione del primo capitolo della « Antologia del Cinema Italiano » è particolarmente significativa quella del prof. Giovanni Dalla Pozza, Direttore dell'Istituto Italiano di Cultura di Ankara, che qui riportiamo:

« Fin dall'aprile scorso questo Istituto di Cultura ha avuto a disposizione, per la gentilezza della Cineteca Nazionale, il primo capitolo della " Antologia del Cinema Italiano ". Si proponeva questo Istituto di organizzare una serie di proiezioni nei principali centri della Turchia — ad Ankara, ad Istanbul, a Smirne in particolare — per documentare il pubblico più aperto alla cultura sulla storia del cinema italiano, offrendone in visione diretta le origini e gli sviluppi successivi ed ammirevoli, artistici e tecnici.

In due distinte sessioni essa fu proiettata nei locali dell'Istituto ad Ankara; in altrettante in quelli dell'Istituto ad Istanbul. Qui anzi la proiezione costituì il motivo della prima riunione per il programma della stagione culturale e richiamò gran pubblico straniero. Presenti fra i primi il Console Generale d'Italia con la consorte ed i funzionari del Consolato Generale oltre a molti professori degli Istituti Medi Italiani. Piena era la sala, capace di oltre cinquecento persone; alle quali il direttore dell'Istituto segnalò brevemente il carattere eccezionale della pellicola, da attentamente seguire non con la curiosità del normale spettacolo, ma come storico documento che segna i passi della geniale fatica che conduce alle attuali grandi conquiste del cinema italiano.

Ad Ankara, dove minore è l'attrazione verso i fatti della cultura, e meno diffusa la conoscenza della lingua italiana, il pubblico fu in maggioranza costituito da connazionali. Assistette alla proiezione S. E. l'Ambasciatore d'Italia con i funzionari dell'Ambasciata e il personale del Centro di Studi.

Ad Ankara, come ad Istanbul, l'Antologia del Cinema Italiano è stata seguita col più attento interesse, appuntata la generale curiosità proprio su quei valori pei quali essa si raccomanda.

Per gli spettatori più giovani essa fu rivelazione d'un passato generalmente ignoto e trascurato; per i più attempati una utile e piacevole revisione non disgiunta da qualche attimo di commozione.

Cinema muto italiano: André Deed in *Il sestuplo duello di Cretinetti* o *Il duello* (1911).

Assai pregevole il criterio che ha presieduto alla realizzazione dell'Antologia, la quale non esclude nulla d'essenziale nella complessa vicenda della nostra cinematografia, ma ne rileva anzi a mano a mano le salienti tappe e ne rende esplicitamente evidenti sviluppi e progressi in confronto con la produzione non nostra.

Misurato e discreto, e per ciò ancora più utile, il commento realizzato nella colonna sonora, guida efficacissima all'effettiva comprensione della storia, di cui opportunamente annota sostanza e dettagli.

Didatticamente assai opportuna è apparsa la divisione della materia per « generi », ciascuno raccontato con esauriente esemplificazione e convincenti sequenze.

L'intelligenza e l'amore con cui questa storia del cinema muto è stata ideata e realizzata, l'accorto dosaggio dei saggi proporzionati con la importanza dei momenti, la ricchezza di certi più rilevanti squarci (il film storico, il film religioso), la resurrezione di certi interpreti fondamentali e l'accento opportunamente posto sulle intuizioni geniali di registi e di tecnici, fanno di questa Antologia un documento tanto serio quanto vivo, lineare, persuasivo, tanto più serio e meritevole in quanto nient'affatto retorico e polemico o propagandistico.

Questo Istituto ringrazia vivamente la Direzione della Cineteca Nazionale per l'occasione che gli ha offerto, ed è lieto di aver giovato con le proiezioni dell'Antologia al miglior apprezzamento in Turchia delle conquiste italiane sul cammino di quest'arte e sarà grato d'ogni altra forma di cooperazione che la Cineteca Nazionale voglia consentirgli. Prof. Gianni Dalla Pozza ».

Vita del C. S. C.

Carlo Lizzani presenta « Il Gobbo » agli allievi del C.S.C. — Il regista Carlo Lizzani ha presentato agli allievi del Centro Sperimentale il suo ultimo film *Il gobbo*. Dopo la proiezione gli allievi hanno discusso col regista le caratteristiche del film, ponendo a Lizzani numerosi quesiti cui il regista ha risposto con dovizia di dettagli sulla fase preparatoria del film e sulla realizzazione (*v. in questo numero la registrazione del dibattito*).

Il Presidente Gronchi riceve i dirigenti del Centro. — Il Presidente Gronchi ha ricevuto, alla presenza del Ministro del Turismo e dello Spettacolo, on. Alberto Folchi, il dott. Floris Luigi Ammannati, Presidente del Centro Sperimentale di Cinematografia, accompagnato dai componenti del Consiglio Direttivo e dal Direttore dott. Leonardo Fioravanti. In questa occasione è stata offerta al Capo dello Stato una medaglia d'oro ricordo per il venticinquesimo anniversario della fondazione dell'Istituto.

Una medaglia al dott. Annibale Scicluna. — Al dott. Annibale Scicluna, Ispettore Generale dello Spettacolo, e V. Presidente del C.S.C., è stata attribuita dal Comitato Internazionale Cinema Educativo e Culturale (CIDALC) una medaglia d'oro per le sue attività svolte in campo internazionale in favore della cinematografia educativa e culturale. La decisione è stata presa dal CIDALC in occasione della Assemblea annuale tenutasi a Parigi presso il Centro Nazionale della Cinematografia.

Onorificenza Italiana all'Amministratore Generale dell'Idhec. — S. E. l'Ambasciatore Vitetti ha consegnato nella sede della Ambasciata di Italia a Parigi al signor Rémy Tessonneau, amministratore generale dell'IDHEC, le insegne di cavaliere dell'Ordine della Repubblica Italiana. Erano presenti alla cerimonia il Direttore del Centro Sperimentale di Cinematografia dott. Leonardo Fioravanti e il dott. Mario Verdone, Segretario del Consiglio Internazionale Cinema e Televisione. La onorificenza concessa al signor Tessonneau sottolinea la collaborazione tra l'IDHEC (Institut des Hautes Etudes Cinématographiques) di Parigi, il Centro Sperimentale, e le altre istituzioni cinematografiche italiane e francesi.

Doni dell'Idhec al C.S.C. — In occasione del venticinquesimo anniversario del Centro, l'IDHEC ha voluto offrire alla scuola italiana consorella una pregevole serie di pubblicazioni d'arte: « Renoir », « Cézanne », « Van Gogh », « Degas », « Monet », « Gauguin ». I volumi sono stati messi a disposizione degli allievi della Biblioteca.

Un'inquadratura di *Quintana rustica* di Ernest Adamic (Jugoslavia), documentario premiato al Festival dei Popoli.

I Premi del Festival dei Popoli

Il Festival dei popoli, svoltosi in dicembre al teatro La Pergola di Firenze, si è concluso con l'assegnazione dei seguenti premi:

1) Premio di un milione di lire del Ministero della Pubblica Istruzione a *Visages de bronze* di Bernard Taisant (Svizzera) « che in talune parti ha reso con semplicità e commozione umana e forza espressiva la vita di gruppi indios del Sud America »;

2) Medaglia d'oro del Senato della Repubblica a *Le jeune patriarche* di Serge Bourguignon (Francia) « per l'elevata qualità delle immagini con cui fissa la continuità di alcuni aspetti della civiltà cinese arcaica e moderna »;

3) Medaglia d'oro della Camera dei Deputati a *La capital de l'or* di Tom Daly (Canadà) « per l'intelligente impiego di documenti fotografici nella rievocazione di un singolare fenomeno storico della società americana »;

4) Borsa di studio per l'Università di Firenze offerta dal Ministero degli Esteri a *Tierra olvidada* di C.A. Torres (Cuba) « che presenta la drammatica condizione del contadino senza terra e le sue prospettive alla vigilia di un riscatto storico »;

5) Coppa del Ministero dello Spettacolo a *Ceneri della memoria* di Alberto Caldana (Italia) « che, anche attraverso una intelligente scelta ed utilizzazione di documenti, rievoca in termini di polemica umana e sociale le recenti vicende delle popolazioni ebraiche »;

6) Giglio d'oro del Comune di Firenze a *I vecchi* di Raffaele Andreassi (Italia), « patetica raffigurazione di un dolente momento della vita umana »;

7) Medaglia d'oro dell'Azienda Autonoma del Turismo a Firenze a *Stendalì* di Cecilia Mangini (Italia) « che coglie l'essenza di un antico rito ancora vivente »;

8) Coppa dell'E.P.T. di Firenze a *Rapsodia portuguesa* di Joao Mendes (Portogallo), « spettacolare panorama della vita e delle tradizioni di un popolo »;

9) Targa d'argento della RAI-TV a *Les raquetteurs* di Michel Brault (Canadà) « per l'ardita e pungente cronaca di una manifestazione e di un ambiente sociale »;

10) Coppa del Film Shell a *Arrial de cabo* di Paulo Saraceni (Brasile), « rappresentazione efficace di un conflitto tra l'antica tradizione di lavoro e di industrializzazione moderna in uno stesso ambiente »;

11) Targa Pietro Canonica a *Quintana rustica* di A. Adamic (Jugoslavia), « immediata rappresentazione di una festa folkloristica tradizionale »;

12) Coppa speciale ANICA per il film fuori concorso a Luigi Di Gianni per *Via Tasso* e *Frana in Lucania*.

La Giuria, presieduta dal critico uruguayano Josè Maria Podestà, era composto dai critici Luigi Chiarini e Sergio Frosali (Italia), dai sociologi Edgar Morin (Francia) e Pierre Razafy Andriamihaingo (Madagascar), dal regista Luigi Di Gianni (Italia), dalla dirigente del « Departemen de la cinématographie du Musée de l'Homme » e della « Cinémathèque du film entographique », Jacqueline Grigaud (Francia); segretario il direttore dell'Istituto di etnologia culturale di Perugia, Tullio Seppilli, assistente segretaria Jacqueline Veuve, segretaria del Comitato Svizzero del Film etnografico e sociologico.

Sul Festival pubblichiamo un servizio di Claudio Bertieri in questo numero.

Pastrone, ultimo incontro

di MARIO VERDONE

L'« Omaggio a Pastrone » pubblicato da « Centrofilm » con qualche articolo già noto e documenti « inediti » di estremo interesse (1) mi spinge a tirar fuori dall'archivio una intervista avuta con Giovanni Pastrone nella sua casa di Torino, nell'aprile 1952. Il testo, che avevo scritto a lapis, non è da me ricostruito senza fatica, ma contiene alcuni dati che ritengo tutt'altro che trascurabili e che completano i documenti del quaderno ora uscito.

Il colloquio mi fu procurato da Maria Adriana Prolo, qualche tempo dopo la visita che al regista aveva fatto Georges Sadoul. Ma l'incontro, prudentemente preparato, corse il rischio di naufragare dopo pochi minuti di cordiale presa di contatto. « Scusi se le rivolgo una domanda indiscreta », mi disse Pastrone, « Che cosa sta scrivendo? Lei non è mica un giornalista? Non prenda delle note altrimenti la nostra conversazione è bell'e finita! ».

Dovetti riporre taccuino e matita e promettere che non avrei divulgato la nostra conversazione. Pastrone mi disse senza complimenti che aveva orrore dei giornalisti, fossero suoi concittadini o d'oltr'alpe. Aveva accettato di vedere lo storico Sadoul, ma dopo quel che aveva scritto su « Cinema » non aveva esitato a sconfessarlo. Soprattutto era un uomo ombroso, schivo; non voleva che si parlasse di lui; e lo aveva dimostrato anche ai tempi di *Cabiria,* quando aveva ceduto il suo film a D'Annunzio, o allorché aveva assunto in Piero Fosco il suo nome di battaglia.

A sera, in albergo, cercai di ricordarmi tutto quello che Pastrone mi aveva detto, in un dialogo alquanto disordinato, per i molti argomenti affrontati, e riempii alcune pagine che soltanto oggi mi sono deciso a ricopiare, quasi nello stesso ordine di otto anni fa.

« *Cabiria* fu scritto da me. Ecco il primo soggetto, steso in una

(1) « Omaggio a Pastrone », collana « Centrofilm » n. 12, Torino 1961.

pagina. Ed ecco il secondo, in due pagine. E questo è il terzo, sviluppato in varie pagine ».

Pastrone andò a Parigi — trascrivo un po' in prima e un po' in terza persona, perché l'ex-cineasta amava esprimersi così —. « Telefonai a D'Annunzio a un numero di Passy e andai a trovarlo nel suo appartamento di Avenue Kleber 44. Gli offrii cinquantamila lire (di allora) perché, quasi senza fàr nulla, divenisse coautore di *Cabiria.* Cinquemila ne offrii a Pizzetti per la sua partitura. Le didascalie furono scritte sulla traccia di quelle di Pastrone. I nomi li inventò quasi tutti Pastrone. D'Annunzio ne propose alcuni ed io accettai quello di Fulvio Axilla, ma non quello di Eunoa che doveva invece diventare Cabiria. Il film si chiamava *Il romanzo delle fiamme* e si divideva in alcuni episodi di cui il primo era *L'eruzione dell'Etna* ».

Operatore era un cineasta venuto con Lépine dalla Pathé, Segundo de Chomon, un uomo — secondo il mio severo interlocutore — « rovinato dalla moglie e dalla nicotina », che non riusciva a girare la scena dell'Etna in tre mesi nonostante i ripetuti ultimatum di Pastrone il quale poi la portò a termine da sé.

« Avevo ideato anche i costumi e le scene, e tenevo alle dipendenze diciotto disegnatori ». Il film fu preceduto dalla *Caduta di Troia,* di cui aveva scritto il soggetto il Mentasti. « Prima avevo diretto vari film, tra cui *Agnese Visconti* e *Padre,* con Ermete Zacconi, che cominciava con una trovata insolita: Zacconi guardava verso l'obbiettivo. Avevo grande facilità nello scrivere soggetti e ideai le comiche di Cretinetti (André Deed), che spesso diressi io stesso. Erano miei i soggetti surreali di *Cretinetti e le donne* e di *Il duello di Cretinetti.* Mia la trovata del tronco che separa i duellanti. Mio il soggetto degli *Stivali del brasiliano,* diretto da Deed che ebbe per collaboratore il proprio fratello. Deed in quest'epoca mi regalò un portasigarette d'oro dove fece incidere: *A mon maître* ».

« Quasi tutti i film dell'Itala erano da me scritti o revisionati. Miei collaboratori erano Borghetto e Mentasti. Il Mentasti andava in biblioteca a documentarsi per i soggetti. Scrissi anche un film per ragazzi: *La guerra e il sogno di Momi.* Il soggetto è mio, e la fotografia e i trucchi sono di Segundo de Chamon, che lo girò con i miei consigli. Altri miei film furono: *Tigris,* con uno dei personaggi di *Cabiria, Il fuoco, Tigre reale, Hedda Gabler* ».

« In un film del 1911 con Zacconi, il già ricordato *Padre,* feci le prime riprese al microscopio. Mostravo Zacconi ammalato, che

sputava in un fazzoletto. Era bagnato di sangue. La scena che seguì non mancava di coraggio, per quell'epoca. L'attore guardava al microscopio e vedeva i bacilli di Kock che si muovevano. I giornali scrissero che non erano bacilli veri, ma avevano torto. Tre anni dopo, nel 1914, si scopriva che i bacilli di Kock si muovevano. Feci già nel 1910 vari documentari scientifici: e tra questi *La circolazione del sangue*. Dopo *Cabiria,* girai *Il fuoco,* a due personaggi, che fu una reazione al colosso *Cabiria*. Poi, stanco, mi presi un periodo di riposo. Volevo ora dedicarmi a una serie di Maciste, che era stato il vero trionfatore di *Cabiria*. Al mio ritorno all'Itala appresi però che il Di Niso aveva già cominciato a mettere in atto il mio proposito girando quasi 1500 metri. Io avevo cercato, in precedenza, di sdirozzare l'ex-scaricatore di porto, mettendogli cappelli, cravatte e vestiti nuovi. C'erano voluti sei mesi di esercizi per insegnargli a stringere una mano. Si sarebbe detto che il Di Niso avesse voluto annullare i risultati che avevo pazientemente ottenuto. E nel film che aveva iniziato lo riportò al suo tipo originario di facchino. Per quanto contrariato, non volli buttar via il materiale girato e completai ugualmente il primo *Maciste* dove il gigante appare, come lo volevo io, incivilito, anche se per buona parte del film figurava travestito da scaricatore, quale in effetti era stato, per andare a compiere una determinata impresa. Il film uscì addirittura prima di *Cabiria,* nel 1914. E fu da questo momento che iniziò la serie dei Maciste, con *Maciste alpino,* continuata fino al 1928 anche da altri registi, mentre Pastrone uscì dal cinema nel 1919. Nacquero così i primi film atletici con protagonisti giganti generosi come Maciste: Sansonia, Ajax, Ausonia ».

Se Pastrone lasciò il cinema nel 1919, dopo il successo di *Hedda Gabler,* e cioè al culmine della sua carriera artistica, non mancarono i suoi ritorni, sia pure saltuari. Nel 1921, infatti, fu richiamato per ricostruire l'Itala e per cooperare alla rinascita del cinema italiano. « Accettai per un anno. Fui irretito ». Divisò di realizzare *Notre Dame de Paris,* come comprova il carteggio pubblicato da M. A. Prolo nel citato quaderno. Ma l'UCI, sorta per salvare il cinema italiano, fu in fondo la principale responsabile della mancata realizzazione del film. Ancora, si richiese la riduzione sonora di *Cabiria* e Pastrone accettò di eseguirla. Infine non gli sarebbe affatto dispiaciuto — mi disse — di riprendere ancora il soggetto e di cooperare alla sua nuova realizzazione. E fu per questo, forse, che si mostrò

così tenace nella causa per la proprietà dei diritti sul soggetto. In proposito, una notizia diffusa dal Notiziario Cinematografico Ansa del 9 marzo 1960 così riassumeva la questione:

Cabiria, l'opera cinematografica di Gabriele D'Annunzio, realizzata per la prima volta nel 1914, è ancora al centro di una complessa vicenda giudiziaria davanti alla Corte di Appello di Firenze su rinvio della Corte di Cassazione.

Le origini della vicenda risalgono al 1913 quando la società Itala-Film in persona dei Sigg. Sciamengo e Pastrone, decise la realizzazione del film *Cabiria* corrispondendo a D'Annunzio, con regolare contratto, la somma di L. 50 mila. Nel 1931 il film fu rielaborato nella parte relativa alla sincronizzazione e alla musica, e Pastrone ne diede notizia, a D'Annunzio, benché nel contratto stipulato nel 1913 non figurassero clausole in tal senso. Il poeta non rispose a tale comunicazione.

Nel 1952 lo stesso Pastrone, volendo fare del film *Cabiria* un'opera cinematografica moderna, allacciò trattative con la società romana Lux-Film e, quale consolidatario dei diritti sulla pellicola, trasferì alla Lux-Film tutti i diritti d'autore e di sfruttamento che egli godeva in virtù del contratto stipulato con D'Annunzio. Successivamente la Lux, avendo appreso che l'italo-americano Renato Seccia si accingeva a realizzare una nuova edizione cinematografica della *Cabiria* di D'Annunzio, della quale aveva acquistato i diritti dalla « Fondazione Vittoriale degli Italiani », fece valere il contratto stipulato con Pastrone e, davanti all'insistenza del Seccia, lo citava in giudizio unitamente alla « Fondazione Vittoriale degli Italiani », chiedendo che fosse dichiarata valida l'esclusiva acquisita sull'opera.

Il Tribunale di Roma, con sentenza del 1953, affermò che la soc. Lux-Film aveva diritto alla realizzazione del film *Cabiria* mentre alla « Fondazione del Vittoriale » spettavano i diritti sull'opera letteraria. Sia il Seccia che la « Fondazione del Vittoriale » (e successivamente la stessa Lux-Film) si appellavano, e nell'aprile 1954 la Corte di Appello di Roma, in totale riforma della sentenza del Tribunale, dichiarava che la Lux-Film non aveva alcun diritto sull'opera del poeta in forma diversa dalla realizzazione di una pellicola muta, dichiarando altresì valida la cessione fatta dalla « Fondazione del Vittoriale » al Seccia e condannando la Lux-Film al pagamento delle spese di giudizio.

La suprema Corte di Cassazione esaminava successivamente il ricorso della Lux e, con sentenza depositata nel luglio 1956, rimetteva alla Corte d'Appello di Firenze la causa per il totale richiamo. Ai giudici fiorentini la « Fondazione del Vittoriale » e Renato Seccia chiesero una dichiarazione di carenza della Lux-Film nei riguardi della proprietà dei diritti, eccependo inoltre il Seccia che erano trascorsi ormai trenta anni dalla prima programmazione di *Cabiria*. La Lux insistette di contro sui suoi diritti.

Dopo una serie di esami, la Corte di Appello, con sentenza ordinaria depositata alla cancelleria, ha respinto le pregiudiziali del Seccia e della « Fondazione del Vittoriale » disponendo per una serie di nuove prove testimoniali e rimettendo la causa per l'ulteriore corso al consigliere istruttore dott. M. Portanova.

Considerando le notizie storiche sul film, ormai di pubblico dominio, e le dichiarazioni ripetutamente fatte da Pastrone, ora confermate anche dal primo scenario di *Il romanzo delle fiamme* pubblicato da « Centrofilm », non avevo preso sul serio la vendita delle « didascalie » effettuata dal « Vittoriale degli Italiani ». Sarebbe come se gli scrittori dei « commenti » dei documentari — di solito chiamati a collaborare, come nel caso di *Cabiria,* a film già girato e montato — vendessero i loro testi con la pretesa di cedere, avendone diritto, l'intero documentario.

Le mie convinzioni non avevano mancato di procurarmi qualche strapazzata da uno dei contendenti, cui avevo dovuto rispondere

con una lettera (2). « Prendo atto che l'acquirente non vuol rifare *Cabiria,* ma utilizzare ciò di cui ha acquistato i diritti. Sarà interessante vedere come egli utilizzerà le " didascalie " che ha acquistato ». E Pastrone, quando la nostra conversazione toccò anche questo argomento: « Ho letto la sua lettera. Mi compiaccio per la sua obiettività ».

A quel che mi dichiarò, furono suoi anche altri soggetti: *Maciste all'inferno,* ad esempio, girato dal suo operatore Segundo de Chomon per la regia di Guido Brignone. E dal quale gli pareva non si dovesse escludere l'influenza di Lépine, il regista di *Il figlio del diavolo.*

« *Tigris,* non si faccia ingannare dal titolo, fu un mio soggetto poliziesco. Za la Mort fu influenzato dal mio Maciste e da personaggio di pura malavita divenne protettore dei deboli ».

Citò, tra i film di lungo o corto metraggio da lui scritti, anche *Lei e il gomitolo,* un film acrobatico basato su idee e trovate molto semplici: « Non devi leggere. Devi lavorare. Lea prende a lavorare a maglia, le cade il gomitolo di lana. Per recuperarlo butta in terra armadi e tavoli, secondo la migliore tradizione clownesca ». Naturalmente, nel nostro colloquio, cercai più volte di riportarlo sull'argomento D'Annunzio.

Pastrone non esitò a mostrarmi un carteggio e il contratto, in cui D'Annunzio rinunciò a tutto, per non dare al film che il nome.

Sui suoi rapporti col poeta si mantenne alquanto reticente (lo tratteneva la causa in corso, evidentemente) ma a momenti non lesinava con spontaneità taluni giudizi anche severi:

« D'Annunzio era altezzoso quando era stato pagato. Era strisciante, adulatore, finanche amichevole, quando si trattava di riscuotere e allorché voleva fare con me altri due film. Volli imporre il nome di un artista, quello di D'Annunzio, per dimostrare che anche il cinema poteva esprimersi per mezzo di artisti. Fu da allora che si affermò, nel film, la parte del regista. Rinunciai ad ogni onore in favore del Poeta. Fu una rivoluzione, perché *Cabiria* convinse che si potevano fare film con gli intellettuali, con gli artisti. Fino allora si erano occupati del cinema solo i giornali secondari. Ma con D'Annunzio dovettero occuparsi del cinema anche i giornali più seri. Questa fu la mia rivoluzione nel cinema.

---

(2) Resa pubblica in nota a: M. VERDONE: *Del film storico* in « Bianco e nero », Roma, anno XIII, n. 7-8, luglio-agosto 1952.

Avevo conquistato i mezzi un po' per volta. Mi ero accorto con *La caduta di Troia* che le colonne tentennavano, cadevano. E perfezionai le costruzioni. Vidi che la recitazione degli attori era caricata, non perché non sapessero recitare, ma perché erano abituati a presentarsi in teatri grandi, male illuminati, talché le facce erano supertruccate, i gesti sovraccarichi. Cercai di abolire l'uno e l'altro inconveniente. Nel film *Caduta di Troia* inventai un trucco. Una divinità doveva apparire nel cielo come in volo. Feci sdraiare a terra l'attore su uno sfondo neutro e gli feci fare dei movimenti come se volasse ».

Il trucco è ben visibile anche nell' « Histoire générale du cinéma » di Sadoul nella fotografia pubblicata a pagina 387 del volume « Les pionniers ». Ma si tratta, in questo caso, del film *La Sirène* di Feuillade (1907). Fu dunque il francese ad impiegarlo per primo, anche se per una scena sottomarina.

« Usavo molti pseudonimi. Per *Tigris* qualcosa come Leblanche, non ricordo bene. *Cabiria* uscì col nome di D'Annunzio. Dopo *Cabiria* non si chiedevano che film di autore. Feci *Il fuoco* e inventai Piero Fosco. Sono fiero, oggi, di aver dato prova di questa forza, di aver rinunciato alla paternità intera di *Cabiria* — avevo appena trent'anni — per regalare a D'Annunzio un film che avevo fatto io. A quell'età non era da tutti rinunciare alla gloria ».

« Le didascalie di *Cabiria*, più che D'Annunzio, rappresentano il dannunzianesimo. Sembrano fatte apposta ». Era Pastrone a scriverle. « D'Annunzio le accettava o scartava riscrivendole. Molti conoscono soltanto l'originale della stesura di D'Annunzio, che però può essere confrontato col testo mio, che lo precede » Questo confronto, con la pubblicazione del *Romanzo delle fiamme* a cura di « Centrofilm », ora può essere fatto da chiunque.

Quando Pastrone tornò a lavorare per l'Itala, accettò di dedicarvisi per un solo anno. Si sentiva ammalato ed era ormai tutto preso dai suoi studi medici: « Mi avevano detto che sarei morto a 45 anni. Avevo quindi appena due anni di tempo. Lasciai tutto, liquidai tutto. Ma mi venne il desiderio di sapere perché dovevo morire. E studiai i segreti del corpo umano, benché non fossi medico. Capii che la fonte unica di tutti i mali era una sola. Studiai per costruire una macchina che guarisse da tutti i mali ». Nel parlare mostrava un vivo senso di « humour ». Rideva delle carte e delle parole magniloquenti di D'Annunzio, delle lettere enormi, del lapis giallo del Poeta con cui erano scritte le annotazioni e le sottolineature.

A questo punto i miei appunti sono poco chiari. Però mi pare che parlasse anche di altri suoi soggetti e in particolare di un altro lavoro di « traduzione » di didascalie sul genere di quello che era avvenuto per *Cabiria*. Un personaggio di cui non riesco a ricordare il nome scrisse a Pastrone che non poteva tradurre le didascalie senza aver prima visto il film. E D'Annunzio, che sottolinea in giallo la lettera, scrive in una sua missiva accompagnatoria: « E' lo stesso caso mio ».

« Riacquistai i diritti di *Cabiria* nel 1931. Tacitai D'Annunzio, e li detengo ormai fino al 1961. Ci furono, con D'Annunzio, malumori e bisticci. Gabriellino volle fare da paciere, ma il padre non esitò a farlo riprendere dagli sgherri a Verona per farlo riaccompagnare a Firenze ».

Lo divertiva di avere giocato a D'Annunzio una grande beffa di cui il Poeta si era lamentato con queste parole: « Io, il pirata dell'Adriatico, pirateggiato! ». La beffa non era soltanto quella di aver gabbato per film di D'Annunzio un'opera che apparteneva tutta a Pastrone, ma anche quella, che Pastrone non mi rivelò, ma di cui ho parlato in altri articoli, e cioè che il *Romanzo delle fiamme* non era ispirato che da un romanzo di avventure di Emilio Salgari, « Cartagine in fiamme ».

Così riassumevo la questione in un articolo su « Cinema » (n. 146-147, 1954):

« Sia consentito a chi scrive di dire una parola diversa sul problema, e senza tradire le confidenze che lo stesso Pastrone gli fece, in altra occasione, su questo stesso film. E' una versione nuova dei fatti, del tutto personale, e che, non essendo stata suggerita da Pastrone, non può tradire la sua fiducia.

Giovanni Pastrone, com'è noto, scrive, dirige, inventa ritrovati tecnici e trucchi di *Cabiria*, avendo tra i suoi collaboratori più stretti Segundo de Chomon. Prepara anche un abbozzo delle didascalie. Poi ha la grande idea di introdurre nella ormai grossa faccenda il D'Annunzio, di regalargli in un certo senso il film, di pagarlo a carissimo prezzo, col solo compito di rifare le didascalie, di cambiare il titolo in quello che doveva chiamarsi *Il romanzo delle fiamme;* di inventare anche nuovi nomi per taluni personaggi. D'Annunzio accetta, dopo che il film era stato girato. (Ecco perché ho sempre sostenuto che acquistare i diritti del rifacimento di *Cabiria* dal Vittoriale non significa che acquistare il diritto di utilizzare le didascalie).

Divenne pertanto il film di Pastrone dannunziano per virtù di didascalie e di contratto. Ma la storia non finisce qui. E' possibile trovarne altri aspetti non meno interessanti e curiosi.

Nel soggetto di *Cabiria* sono da sottolineare questi episodi: dei pirati saccheggiano il porto di Camae e rapiscono e portano una fanciulla a Cartagine. Questa fanciulla sarà offerta al grande Dio del Fuoco, Moloch, cui vengono sacrificate, secondo il rito, schiere di giovanetti.

Un coraggioso soldato — che ha per compagno il fido Maciste — riesce a liberare la fanciulla nel momento stesso in cui sta per essere gettata nelle fauci di Moloch.

Il rito religioso, nel film, è contrassegnato da una preghiera — tipicamente dannun-

ziana — ed accompagnato da una " Sinfonia del fuoco " scritta appositamente da Ildebrando Pizzetti.

La trama ha poi molti altri sviluppi, nel quadro della guerra tra Roma e Cartagine. Ecco come comincia la preghiera a Moloch, nelle parole di D'Annunzio:

" Re delle Due Zone, t'invoco. Respiro del fuoco profondo, gènito di te, primo nato! Eccoti i cento puri fanciulli. Inghiotti! Divora! Sii sazio! Karthàda divora il tuo fiore! ".

Orbene, tutti gli avvenimenti descritti — ecco dov'è la parte più divertente di questa storia — si trovano, sia pure presentati in altra forma, sotto altri nomi, in un romanzo di avventure, che ha gli stessi episodi, e dove non manca neppure una preghiera a Moloch, che inizia con assai minore enfasi:

" O Fuoco, Signore supremo, che con la tua vivida fiamma dai luce nella dimora delle tenebre... ".

Del romanzo, che era stato pubblicato a Torino, è autore Emilio Salgari: si intitola " Cartagine in fiamme " e fu scritto pochi anni avanti della realizzazione, negli studi della torinese Itala Film, di *Cabiria*.

Pastrone vi si ispirò liberamente per *Cabiria* (non credo che su ciò possa esistere alcun dubbio) e per dare al proprio film un'impronta culturale, " umanistica ", riuscì a implicarvi i nomi di D'Annunzio e di Pizzetti.

La cosa non finisce qui. D'Annunzio dovette scoprire che *Cabiria* prendeva le mosse da Salgari (altro che Flaubert come sosteneva il Langlois!) e se ne deve essere lamentato con Pastrone, il quale — per quanto mi abbia rivelato vari retroscena di *Cabiria* — non mi ha mai fatto parola del romanzo di Salgari.

In ogni caso, una frase di D'Annunzio che mi fu ripetuta da Pastrone, e che allora non seppi come interpretare, ora può riuscire a me e al lettore molto più chiara. Disse D'Annunzio: « E' inaudito! Giuocare questa beffa al beffatore di Buccari! ».

La beffa dunque, era questa. D'Annunzio aveva accettato di attribuirsi per 50 mila lire la paternità di *Cabiria* mentre in realtà non ne aveva scritto che le didascalie. E non sapeva che aveva tradotto in ricca prosa dannunziana le pagine alla buona del capitano Emilio Salgari: e che aveva visto Maciste nel valoroso e possente Sidone di " Cartagine in fiamme " ».

Cabiria continuò ad essere l'argomento principale del nostro colloquio.

« Nella riedizione di *Cabiria* inventai una parte dal vero. I sacerdoti dovevano venire in scena sullo sfondo di un velluto nero, tra veri bracieri. I pompieri stavano pronti perché le fiamme si alzavano altissime, mentre si eseguiva la « Sinfonia del fuoco » con sessanta coristi e sessanta professori d'orchestra. La gente, impaurita dal fuoco, chiamò i pompieri.

Alla prima di *Cabiria* c'erano tutti i concorrenti con le chiavi bucate, pronti a fischiare. Ma dopo i primi applausi anche loro si arresero.

Il film era lungo 4500 metri. Il pubblico, quella sera, tornò a casa a piedi, senza tram. Ma dopo si dovette tagliare.

Nel film ripresi le fiamme con accelerati e rallentati. Usai modellini e fuochi pirotecnici ».

Pizzetti voleva rompere il contratto e restituire i soldi a rate. Ma Pastrone gli scrisse: « Mi dia una sinfonia di quelle già composte. Mi mandi il suo maestro e con lui arrangeremo tutto ». Pizzetti mandò il maestro Massa.

«Nella edizione sonora Pastrone fece un contratto col Bixiophone. Ma le musiche non furono più soltanto di Pizzetti, ma anche di altri due musicisti.

I film non venivano venduti, ma noleggiati. Mandai una copia di *Cabiria* in America, e mi fu detto che era andata in fiamme. Ritengo che sia stato qualche emissario di Griffith a fingere l'incendio, per trattenere la copia e studiarla. I noleggiatori americani, dopo *Cabiria,* ordinavano alle case torinesi film storici a tutto spiano. Nacquero le varie *Teodora, Messalina, Fabiola,* e via dicendo.

Nei miei film tenni sempre presenti i valori commerciali. Non esagerai in carrelli perché davano al pubblico il mal di mare. Non esagerai in tagli arditi perché gli esercenti non li volevano. Si rifiutavano film dove non si vedevano i piedi degli attori. I registi dovevano girare nei limiti segnati dal gessetto. Sapevo valermi, a tempo opportuno, di primi piani e carrelli, ma non ne abusavo, per non fare troppe innovazioni, che disturbavano. Evitavo che gli altri guardassero in macchina contentandomi che guardassero verso di me, a pochi centimetri più in là della macchina da presa, a destra o a sinistra... ».

Poi è ripreso da quella che, prima della sua morte, è stata la sua idea fissa. Ritorna a descrivere il germe che è ritenuto della vita e che invece è della morte; la lotta continua che il nostro corpo fa per espellerlo, sudando, aspettando; parla dell' « innervazione », dei risultati ottenuti, con un gergo suo: « Il bombardamento del germe. Individuare dov'è e bombardarlo, mitragliarlo elettronicamente. Non si guarisce con una pillola. E' illusorio come depositare qualcosa in un buco di una macchina, nel camino di una casa, e ritenere che possa dare la salute. Bisogna invece indagare dov'è il germe della morte, dove si è annidato, e bombardarlo, e ricominciare quando sta per riapparire... Oggi la macchina è a punto. L'esperimento è riuscito. Io sono soddisfatto. Lei non parla con Pastrone che faceva i film, *quello è morto da tanto tempo*. Lei parla con una celebrità medica. La macchina che guarisce tutte le malattie è finita... ».

Una pausa, poi ricomincia a parlare della sua macchina, delle sue guarigioni miracolose, già effettuate. Ricorda ancora il film con Zacconi, *Padre* e vi vede una predestinazione. Parla con una lucidità sorprendente. La faccia liscia, senza rughe. Il basco in testa. I baffi appuntiti. Secondo lui, il vero punto debole di noi tutti è « qui, tra gli occhi e la testa ». Ha una voce sonora, un linguaggio preciso, un

eloquio lucido, ma non riesce a fare a meno di insistere sulla sua prodigiosa macchina. Il cinema? E' un ricordo ormai. « Quando morrò questi documenti, queste lettere, tutto andrà al Museo del Cinema. Non mi posso più occupare di queste cose perché devo fare un dono prima di morire: devo consegnare la mia scoperta ».

Uno sguardo al cinema indiano

di *CHARLES CADOUX*

1. L'industria cinematografica

« In nessun Paese del mondo l'industria cinematografica è malsana come nell'India d'oggi ».
Ramesh Chandra,
produttore, editore del
« Giornale dell'industria cinemat. »

L'industria cinematografica indiana, seconda fino ad oggi dopo gli Stati Uniti per quantità di film prodotti, ha dovuto di recente cedere il titolo al Giappone. L'annata 1955-1956 ha raggiunto il massimo di quantità e, dicono, di qualità: 290 film. L'industria cinematografica indiana soffre ormai da dieci anni di mali evidenti, essenzialmente di disorganizzazione, di dispersione, di mancanza d'onestà e mancanza di mezzi finanziari. Il cinema indiano è un obeso senza testa.

Pletora di stabilimenti

Se l'America ha Hollywood, l'India non è da meno: essa ha la sua « Folywood », cioè Bombay, e la sua « Tolywood » (esattamente « Tollygunge ») a Calcutta. I tre centri di produzione più importanti sono: Bombay, che assicura il 55 % della produzione totale, Madras e Calcutta con, rispettivamente, il 20 e il 25%. I centri secondari si trovano nello Stato di Bombay (a Poona ed a Kolhapur, luoghi di nascita del cinema sud-asiatico) e soprattutto nell'India del Sud: ad Aleppey, Coimbatore, Mysore, Salem e Trivandrum. Tutti questi centri fan sì che l'India sia il primo Paese del mondo quanto a numero di stabilimenti cinematografici: 65 « studi » (e 38 laboratori) contro i 30 della Gran Bretagna e gli 8 o 9 degli Stati Uniti. Dal punto di vista dell'efficienza tecnica e della resa, i risultati son ben lontani, invece, dall'essere buoni. Facciamo un confronto con gli Stati Uniti:

— Uno « studio » americano produce in media 35 film all'anno,

mentre da uno stabilimento indiano ne escono 4 o 5. Gli Stati Uniti dispongono di 160 teatri di posa per otto « studi », l'India non ne ha che 140 per 65 « studi », dato che la maggior parte di essi non ha che uno o due teatri, e solo il 15 % ne ha più di quattro. D'altro canto, la superficie media d'un teatro di posa indiano è di un terzo inferiore a quella di uno americano.

— La qualità delle attrezzature tecniche lascia molto a desiderare: il materiale è in gran parte superato, e ogni sostituzione o rammodernamento vuol dire importare, il che comporta spese considerevoli dovute non soltanto al prezzo del materiale, ma anche ai diritti doganali, che nel 1956 sono stati ancora aumentati del 100 %. (Con questo aumento, i diritti di importazione costituiscono il 25 % del prezzo di costo della pellicola) (1). Così, tutta la pellicola ed i prodotti chimici sono importati, principalmente dalla Gran Bretagna, dagli Stati Uniti, dal Belgio e dall'Unione Sovietica. L'India importa in media circa 65.000 chilometri di pellicola all'anno (2).

— Quanto ai quadri artistici e tecnici, in mancanza di un serio organismo di istruzione professionale, essi si formano come possono. Alcuni — pochi — tecnici si son formati all'estero (Hollywood, Germania, Gran Bretagna). Il fattorino o il giornalaio che un giorno ha l'occasione di rendere un servizio a un anziano del mestiere può diventare operatore o fotografo o anche attore, se ha il fisico adatto; fortuna aiutando, col successo commerciale diventerà regista o produttore. Senza dubbio, ha più probabilità di arrivarci se già il padre o il cugino sono del mestiere. Conosco un operatore che fa il droghiere e che, di quando in quando, lascia la bottega e se ne va a girare per qualche regista. Bagaglio tecnico, niente; c'è della buona volontà, a mala pena dell'ambizione che non sia di guadagnare.

Concludiamo queste prime considerazioni rilevando che la maggior parte degli stabilimenti sono di proprietà privata, in mano a società o a persone, che rappresentano un investimento totale di 60 milioni di rupie (4,8 miliardi di franchi) e che impiegano circa

---

(1) Cfr. *Screen Year Book*, 1956.

(2) Quando fu scritto questo saggio il governo indiano era in trattative con una società della Germania Orientale per costruire un impianto industriale per la produzione di pellicola cinematografica nelle montagne dell'India del Sud.

Investimento: circa 5 miliardi e mezzo di franchi.

Produzione mensile prevista: 360.000 m². di pellicola in bianco e nero, 36.000 m². di carta per fotografia, prodotti chimici ecc.

Personale: 15.000 persone.

15.000 persone, alcune a stipendio mensile (sempre, ad es., l'operatore e l'ingegnere del suono), altre a « cachet », altre ancora come e quando possono.

Il produttore, questo grande avventuriero

Che cos'è un produttore? Secondo uno del mestiere, un veterano della vecchia guardia, il produttore indiano è un uomo che, nella maggior parte dei casi, vede andare a picco le sue illusioni, le sue energie e il suo denaro fin dalla prima iniziativa. Le statistiche rivelano che per un successo finanziario ci son dieci fiaschi. Il 1956 è stato estremamente buono perché più della metà dei film prodotti han coperto le spese, prospettiva allettante che ha spinto i nuovi venuti a tentare la loro carta.

Ci sono, in India, più di trecento produttori, qualcuno — molto pochi — solido, e tutti gli altri avventurieri della finanza che cercano di far fruttare il denaro investito nel più breve tempo possibile. Sembra che per molti sia un punto d'onore divenir produttore e se possibile produttore-regista-attore. Dopo la guerra i Charlie Chaplin sono spuntati come i funghi. La formula è: « Tutti per il cinema, ma ciascuno sotto le proprie insegne ». Tutti si gettano in acqua e ce n'è sempre qualcuno che riesce a stare a galla; e si sta a galla facendo film per le masse, con molti canti, danze, costumi, un po' di comicità e un po' di melodramma, il tutto annaffiato di buona morale.

Come fa il produttore indiano a finanziare i suoi film? Nella maggior parte dei casi deve affittare un teatro di posa. L'affitto è stabilito sulla base del periodo di lavorazione: oggi occupare un teatro di posa per otto ore costa da 600 a 1000 rupie (da 50.000 a 60.000 franchi), a seconda che il produttore domandi anche di utilizzare dei locali attigui, costumi, pellicola ecc. Per trovare il denaro, bussa a porte diverse: a quella dell'istituto di prestito e a quella del distributore. Quest'ultimo accetta di finanziare il film acquistando alcuni diritti oppure ipotecando lo stesso film in gestazione. L'istituto di prestito, invece, esige un alto tasso di interesse e delle « royalties ». Controlla spesso la scelta degli attori, del regista e soprattutto del direttore della musica, « atout » estremamente importante in un film indiano.

Legato così mani e piedi, il produttore inizia il lancio pubblicitario, che è interamente a suo carico. Ma, dato che dispone rara-

mente d'una quantità sufficiente di denaro, a questo punto deve nuovamente sollecitare il distributore, accordandogli nuove prebende e nuovi diritti sul film, quando ancora questo non è nemmeno a metà della lavorazione. Il distributore è molto potente perché, possedendo l'India pochi cinematografi, è sempre certo d'avere assicurate piene le poche sale che ci sono. Se per caso il produttore tenta di distribuire il film da sè, va incontro al disastro: gli è infatti impossibile proiettare il film senza ricorrere ad un organismo di distribuzione almeno a Bombay, a Dehli ed a Calcutta, tre città che procurano da sole al produttore più del 60 % degli utili.

Preso tra le richieste di chi gli presta il denaro e le pretese esagerate dei « divi » di successo, vittima di rivalità personali, mal sostenuto dai diversi organismi corporativi che si battono per difenderlo, mal rappresentato da una federazione nazionale ancora instabile che cerca in questo momento di far intendere la sua voce, il produttore indiano incontra parecchie difficoltà a quadrare il bilancio. (Il costo d'un film varia a seconda del suo carattere linguistico: i film hindi sono i più numerosi e i più cari perché il loro mercato è vasto e i loro mezzi sontuosi. Le riprese occupano in media da sei a nove mesi ed il costo totale varia da 350.000 a mezzo milione di rupie, vale a dire da 30 a 40 milioni di franchi. I film dell'India del Sud, Tamil, Telegu ecc. risultano un po' meno cari; i film bengalesi o marathi vengono sulle 100-200.000 rupie e spesso anche meno. Si realizza spesso un film con 5 milioni di franchi: i « divi » ricevono circa 100.000, il regista 300.000, il direttore della musica e i compositori 1.000.000; tutto il resto è assorbito dall'acquisto delle attrezzature tecniche e dall'affitto del teatro di posa). Ecco perchè, a prescindere dalle grandi Case come la Filmistan, la Wadia, l'Aurora, la Nanubhai Vakil, la Gemini Pictures, nessun produttore può realizzare più di un film all'anno, quando ci riesce. Ed ecco anche perché vediamo degli attori che vanno in giro in lussuose automobili americane e posseggono più d'un « bungalow » mentre ci sono dei produttori che vanno al loro stabilimento in bicicletta.

Touchez pas au grisbi...

Ci sono in India circa 500 distributori e ognuno di loro costituisce un'unità indipendente, padrone unico e monopolistico nella parte di territorio che gli viene riservata per contratto. Infatti, i di-

ritti di distribuzione sono riservati e fissati per contratto per una determinata zona geografica. Dopo la seconda guerra mondiale, un gran numero di finanzieri grandi e piccoli s'è lanciato in questa speculazione fruttuosa, e i rapporti anonimi fra produttore e distributore — o esercente e distributore — han sostituito la vecchia pratica delle relazioni personali e amichevoli basate sulla fiducia reciproca, pratica che, in India, ha assicurato, fino al 1940, il buon andamento, da un punto di vista economico, dell'industria cinematografica.

L'India attuale è divisa in cinque circuiti di distribuzione così ripartiti (le cifre si riferiscono ad un'inchiesta del 1955):

Circuito	Popolazione (in milioni)	Numero dei cinematografi	Numero dei posti
di Bombay	44	623	298.000
Centrale	50	509	295.000
Nord (Kashmir incluso)	85	535	180.000
del Bengala (Nepal incluso)	90	627	310.000
del Sud (Ceylon e Aden incl.)	93	1161	925.000
Totale	362	3455	2.008.000

L'India del Sud e la provincia di Bombay sono le più avvantaggiate quanto a numero di sale, per quanto anche questo numero sia insufficiente.

Quali sono le normali condizioni per la distribuzione d'un film indiano? Sono seguiti tre sistemi, a volte simultaneamente:

— provvigione dal 15 al 20 % sull'incasso;

— vendita immediata al distributore del negativo del film, a scadenza o per sempre;

— noleggio del film contro pagamento di denaro liquido al distributore; in questo caso, l'incasso è utilizzato in primo luogo per coprire il costo del film, dopo aver dedotto, bene inteso, la percentuale stabilita sull'incasso lordo (3).

Quanto ai distributori di film stranieri, non debbono per nulla temere la concorrenza dei film indiani. Si tratta di due mondi separati; hanno però le loro difficoltà con la censura.

(3) Sul « Times of India » del 16 dicembre 1956 si legge che un distributore multimilionario di Bombay ha proposto ad un produttore di anticipargli 50.000 rupie per film ad un interesse del 20% fino al rimborso della somma ed in più una provvigione del 50%.

Un vero esercizio

L'esercente è sicuro d'aver sempre delle pellicole e dei clienti; può dunque permettersi di essere esigente. In due anni, l'interesse chiesto dagli esercenti sulla loro fetta di torta, a Bombay, è aumentato di oltre il 75 %. L'esercente può permettersi di tagliare qualsivoglia film americano e dove e quando vuole; e la maggior parte non si priva di questo diritto. Alle porte dei cinema c'è sempre la coda. L'insufficiente numero di sale gli consente di farla da padrone. In tutta l'India, come si è visto dallo specchietto sopra, non ci sono nemmeno 3.500 cinema su ben 362 milioni di abitanti, e nel numero dobbiamo comprendere anche i « cinemobili » che si spingono fino alle campagne più isolate ma, da un punto di vista economico, sono del tutto trascurabili. Facendo la media, abbiamo dieci sale ogni milione di abitanti; in totale oltre due milioni di posti e 730 milioni di ingressi all'anno. Si pensi: due milioni al giorno di indiani vanno al cinema, mentre solo 250.000 leggono i giornali!

Dopo la proclamazione dell'indipendenza, il governo aveva vietato la costruzione di teatri di posa e di case d'abitazione che oltrepassassero il primo piano. Tuttavia, sotto le pressioni dei produttori, il divieto venne tolto. Entro il 1965 si prevedono seimila cinematografi; per comprendere il valore del fatto, basti considerare che si ritiene in India che con sole duemila sale in più il produttore potrà ottenere la sua parte di legittimo utile, dal 12 al 15 %.

Quando vede il suo film proiettato sullo schermo, il produttore può mettersi a tirar le somme. Dall'incasso deve dedurre:

— dal 15 al 20 % per la provvigione del distributore;
— dal 40 al 50 % per i diritti dell'esercente;
— dal 10 al 15 % per le tasse governative e locali.

(Le cifre ufficiali per l'anno 1954-55, in franchi: incasso netto totale dei cinematografi: 18.240 milioni; totale delle tasse su questi spettacoli: 6 miliardi. A Bombay e a Madras le tasse assorbono il 31,25 % del ricavo; nel Bengala il 37,5 %; nelle provincie centrali e nel Bihar il 50 %. Incassi lordi per l'anno 1955-56: 28 miliardi).

Rimane dunque al produttore, grosso modo, appena un 20 % dell'incasso lordo, sul quale deve pagare il « cachet » agli attori, pagare la pubblicità e soprattutto l'imposta sul reddito che è calcolata non sulla differenza tra incassi e costo totale della produzione, ma sulla base dell'ammortamento del costo totale nella proporzione

del 60 % nel primo anno, del 25 % nel secondo e del 15 % nel terzo. Così un produttore viene a pagare l'imposta sul reddito anche quando non ha, in realtà, alcun reddito, durante i tre o quattro anni che seguono l'uscita del film. L'ammortamento d'un film richiede al minimo un incasso cinque volte maggiore del costo di produzione.

In questa vasta « corrida » finanziaria il governo aspetta al varco il produttore, il distributore e l'esercente lo sorvegliano mentre si sorvegliano fra loro, gli attori fan salire il loro prezzo sul mercato ed il produttore tien l'occhio fisso alla cassa. Inutile dire che, alla fine, è l'Arte a far le spese di tutti. « Oggi », dichiarava nel gennaio del '57 un autorevole produttore indiano, « l'ambiente cinematografico, con la sua mentalità da cassiere, somiglia ad un esercito di mercenari che non sono stati pagati da mesi ». Bisogna credere cionondimeno che qualcosa di buono ci sia in questo mestiere se la percentuale dei nuovi venuti aumenta regolarmente dal 1946.

Un cinema intercontinentale

Il mercato interno assorbe tutta la produzione indiana, e ne assorbirebbe anche di più. Tuttavia l'India esporta film nei Paesi del Sud-Est asiatico, dell'Oceania e dell'Africa dove si trova una forte minoranza indiana e nelle regioni del Medio Oriente dove la musica indiana può essere apprezzata. Ecco le maggiori sedi di esportazione:

in Asia: Afghanistan, Birmania, Malesia, Ceylon, Indonesia, Pakistan, Medio Oriente;

in Oceania: Nuova Zelanda, Figji;

in Africa: ovunque, salvo nell'Africa del Sud.

Dopo la seconda guerra mondiale il volume totale delle esportazioni è decuplicato.

I produttori, però, volgono gli occhi verso il mercato europeo ed americano. Già nell'Unione Sovietica ed in Cecoslovacchia i festival di film indiani stan diventando un'abitudine annuale, così come gli scambi di delegazioni di buona volontà. A Bombay, nel genganio 1957, s'è svolto il primo festival del cinema sovietico. Il successo riportato a Venezia e a Cannes ed in particolare il premio ottenuto dal film bengalese *Pather Panchali* (Lamento sul sentiero) nel 1956 hanno stimolato produttori e funzionari. Ma come fare? Alcuni preannunziano la produzione di film destinati unicamente al pubblico europeo (cioè senza canti né danze); altri pretendono che

il pubblico straniero sarà presto stanco di questi film semi-documentaristici sulla vita indiana e preferirà le « macchine a grande spettacolo » nello stile Cecil B. De Mille, così apprezzate in India. In ogni caso i film hindi di oggi, i « lavish » film come li chiamano la pubblicità e la critica, sono dei lunghissimi racconti in immagini (4.500 metri in media) che rischierebbero di far ridere o... piangere, e sicuramente di far sbadigliare, perfino il pubblico di bocca buona del sabato sera.

2. Appunti storici sul cinema indiano

> « Et je suppose, dans tout ce que je dis là, Monsieur Bonnard, que l'historien a sous les yeux des témoignages certains, tandis qu'en réalité, il n'accorde sa confiance à tel ou tel temoin que par des raisons de sentiment ».
>
> Anatole France,
> *Le crime de Sylvestre Bonnard*

Si scriverà mai una storia del cinema indiano? Sarà difficile. Nel 1939 venne proiettato a Bombay, davanti ad un gruppo di specialisti, il primo film muto indiano. A proiezione terminata il film venne rispedito agli stabilimenti di Madras, che si incendiarono. Delle copie di questo film non resta che qualche fotogramma (che è stato proiettato nel dicembre del 1956 a Bombay, in occasione delle « nozze d'argento » del film parlato). E' dunque impossibile oggigiorno rivedere i film del periodo muto: alcuni sono andati perduti, altri rovinati, altri ancora, relegati dai loro produttori in qualche angolo dimenticato, servono da pasto ai topi. Solo ora si è avuta l'idea d'una Cineteca: ogni stato ha aperto o sta per aprire una Cineteca per conservare i film prodotti dalla propria sezione cinematografica, per quanto l'iniziativa non sia ancora estesa a tutta la nazione. Quanto ai circoli del cinema, il termine stesso è sconosciuto.

Non c'è quindi altro mezzo che ricorrere alle riviste, ai ritagli dei vecchi giornali e alle persone che hanno conosciuto la « belle époque ». Ma anche in questo caso bisogna verificare le date, vagliare le dichiarazioni e confrontare con i propri giudizi personali se si vuole avere un giudizio generale relativamente preciso di ciò che rappresentano questi quarantacinque anni di cinema indiano.

1913: l'epoca dei pionieri

In un giorno del 1911 un giovane fotografo maratha stabilì il suo studio in un piccolo villaggio nelle vicinanze di Poona. Costretto ad abbandonare il mestiere per una improvvisa cecità, l'anno successivo riacquistò — parzialmente — la vista. Durante la convalescenza penetrò per caso sotto la tenda d'un circo equestre il cui programma comprendeva, fra l'altro, uno spettacolo cinematografico. Si proiettava quella sera un film straniero: *La vita di Cristo* (4). Per Dadasaheb Phalke fu una rivelazione. Perché non fare altrettanto? L'Olimpo indù non contava innumerevoli Dei capaci di rimpiazzare vantaggiosamente, per il pubblico indigeno, il Cristo sullo schermo? Phalke s'imbarcò a sue spese per la Gran Bretagna e poco dopo tornò in India carico di pellicola e di una attrezzatura rudimentale. Il 17 maggio 1913 la « Coronation Cinema » di Bombay presentava al pubblico il primo film indiano, un lungometraggio di 1.300 metri: *Raja Harishchandra*. Il soggetto era tratto dall'epopea « Mahabharata ». Il re Harishchandra vede in sogno una divinità che gli ingiunge di eseguire tutti gli ordini che gli verranno dati dalla prima persona che incontrerà al risveglio. L'indomani mattina un mendicante bussa a palazzo, chiede al re di cedergli il suo regno ed anche il suo figliolo e la moglie, i quali vengono condannati a terribili pene. Il re, malgrado il dolore, obbedisce. E finalmente, dopo diverse peripezie, ritrova tutti i suoi beni. Fu un grande successo; l'industria cinematografica si affermava in Asia.

1913-1921: il cinema muto

Dadasaheb Phalke non si fermò più. Nel 1914 ripartì per la Gran Bretagna portando nella valigia numerosi film tra cui c'erano, di già, dei cortometraggi educativi. All'indomani della prima, la rivista londinese « Bioscope » gli dedicò l'editoriale: « Dal punto di vista tecnico i film di Dadasaheb Phalke sono d'un'eccellenza sorprendente ». Il regista indiano rifiutò offerte di contratti da produttori inglesi e tedeschi e l'anno seguente se ne tornò in Asia. Non cesserà più di produrre, e si occuperà da solo di ogni genere di lavoro, dalla grossolana struttura in legno dei rudimentali teatri di Dadar (Bombay) ai dialoghi, alla musica, al montaggio e alla distribuzione

(4) Non è stato possibile individuare la nazionalità né l'autore di questo film.

dei suoi film. Gli indiani hanno una mentalità epica, grandiosa, anche nel cinema: dal 1913 al 1935 Phalke, il pioniere, produsse una media di 25 all'anno! Nel 1935 realizzò il suo primo ed unico film parlato, *Ganga Vataram*, notevole per la qualità della fotografia. Morì nel 1944, dimenticato e pieno di debiti.

Fin dal suo primo successo, però, Phalke aveva sollecitato nuovi talenti. Gli studi si moltiplicarono: a Bombay, Kolhapur, Poona, Calcutta, infine a Madras. La gente era entusiasta, ma mancavano le sale. Per vent'anni fu una corsa fra produttori ed esercenti. Nel 1922 la produzione annuale raggiungeva appena i 52 film con 148 cinematografi, nel 1931 si contavano ben 202 film con 419 sale di proiezione. Dal 1913 al 1924 l'India occupa già il secondo o il terzo posto sulla scala mondiale, con un totale di 1.274 film. Lo schermo costituisce una vera calamita. Nelle sale cinematografiche o sotto le tende si proietta dalle sette del mattino a mezzanotte, senza intervalli. Nel 1928 un esercente dichiarò alla Commissione governativa d'inchiesta che spesso si doveva ricorrere a carri trainati da buoi per trasportare gli incassi, tant'erano pesanti. Quando il produttore regionale d'oggi racconta queste cose, ha le lacrime agli occhi.

Questo entusiasmo popolare, che ci richiama alla mente quello della gente del popolo francese per i misteri medioevali, era basato sul sentimento religioso. Infatti il 99 % dei film si ispiravano ai poemi epici hindi, « Ramayana » e « Mahabharata », oppure raccontavano la vita dei « santoni » locali. La storia immortale di Rama e di Sita, la sua sposa fedele e pura, le gesta del Dio Krisna, danzatore, pastore e suonatore di flauto, gli interventi propizi del dio-scimmia Hanumat, le collere ed i malefici di Ravana, il demone di Ceylon, e la potenza terribile del Cobra formavano la trama di quelle « meraviglie » cinematografiche, ancor oggi così vive, e che van sotto il nome di « film mitologico ».

Verso il 1925, intanto, l'attenzione dei produttori si volse verso il contenuto del film: il tema religioso, ormai troppo ricorrente, cominciava a perdere di presa. In quell'anno un regista marati girò il primo film « sociale » di rilievo, *Savkari Pash*, in cui poneva in luce la rapacità degli usurai, flagello dei contadini indiani.

Quindi, nel 1926, si ebbe la grande prima a Londra e il conseguente successo internazionale di una pellicola sulla vita e l'insegnamento di Budda, *Luce dell'Asia*, realizzato da Himansa Rai con la collaborazione di tecnici tedeschi.

Fra i « classici » del cinema indiano dell'epoca che si ricordano volentieri anche oggi citiamo: *Anarkali* (1928), dell'Imperial Film Co. di Bombay, un film storico che narrava la vita dell'amica del principe Mogol Jehangir, figlio dell'Imperatore Akbar, condannata a morte perché di bassi natali per ordine dello stesso Imperatore; *Karna* (1928), della Prabhat Film, un film mitologico che narrava la storia di uno dei cinque Pandava, i fratelli gemelli famosi, nella « Mahabharata », per aver sposato tutti la stessa donna, Draupadi, che sua madre, Khunti, aveva messo al mondo — delicata fantasia — attraverso l'orecchio... E ancora possiamo ricordare *Gopalkrisna* (1929), altra rievocazione mitologica sul dio Krisna dalle innumerevoli reincarnazioni. Un produttore tentò anche di realizzare un poema epico cinematografico di oltre diecimila metri, dal titolo *Hatim Tai,* eroina musulmana della letteratura urdu, ma disgraziatamente morì durante le riprese.

Se le condizioni materiali nelle quali il cinema indiano si sviluppava non consentivano la nascita ad ogni passo di capolavori, sembra tuttavia che i più illustri produttori e registi di questo periodo avessero amore per il loro mestiere ed un certo impegno d'arte. D'altro canto il loro numero era relativamente limitato: non più di trenta produttori di professione. Non mancavano attrici famose, come Zubeida, Gohar, Master Vitthal, Gulab, sconosciute, è vero, in Europa, ma che in India attiravano nei cinematografi folle imponenti e di cui la gente anziana parla ancora con emozione.

Sotto l'apparente uniformità di soggetti e di stile è possibile individuare, se non proprio delle « scuole », almeno delle tendenze ben distinte, soprattutto fra il 1925 e il 1931, tendenze che andarono via via rafforzandosi con l'avvento del parlato: il film marati si orientava verso l'umorismo ed il dramma familiare, il bengalese invece era più spesso lirico ed anche più « intelligente ».

Infine, e non è la caratteristica meno importante, il cinema indiano doveva affrontare la concorrenza diretta dei film stranieri, la cui importazione era del tutto libera. Fino al 1930, il volume dei film stranieri importati in India era sette volte superiore a quello dei film indiani; le pellicole americane costituivano l'80 % di quel volume. Charlie Chaplin e con lui tutti gli altri comici di Hollywood suscitavano il riso degli spettatori del Bengala esattamente come in Francia o nel Texas. Anche i film tedeschi, inglesi, italiani, e forse anche francesi, portavano agli spettatori indigeni dei temi « esotici »

e la conoscenza di nuovi mezzi espressivi. Di tutto questo le tracce sono ancora oggi visibili: la recitazione degli attori indiani contemporanei è ancora pomposa e artefatta come quella di molti attori europei del muto, e le « gags » più sfruttate di allora, come torte in faccia e bastonate, sono anche adesso ingredienti indispensabili, mentre certe scenografie di film odierni ricordano curiosamente quelle stilizzate dall'espressionismo tedesco. Una semplice coincidenza? Può darsi. Ma è una coincidenza che fa pensare.

1931: avvento del parlato

E' una commedia musicale americana, *Melody of Love* (5), che fa conoscere agli indiani, nel 1929, il cinema parlato. L'anno successivo, M. B. Patel realizzò un cortometraggio per sperimentare gli effetti della nuova invenzione: al Capitol di Bombay il pubblico sbalordito applaudì appassionatamente gli striduli fischi d'una locomotiva in marcia ai quali rispondeva come un'eco il sordo rumore d'una palla da hockey che un giuocatore faceva rimbalzare sul terreno. Erano i primi vagiti del cinema parlato indiano, registrati non su colonna sonora ma ancora su disco.

E' del pari a Bombay che venne lanciato, nel marzo 1931, il primo lungometraggio, *Alam-Ara*, un film storico prodotto e diretto da Ardesher Irani, un pioniere che aveva già all'attivo centocinquanta film muti e che nel 1938 realizzerà il primo film a colori del suo Paese. Protagonisti erano Zubeila e Master Vitthal, due « divi » del muto per i quali *Alam-Ara* costituì il canto del cigno. Il film rimase in cartellone molto più a lungo di qualsiasi film muto. Dal canto suo, il Bengala lanciò la sua prima grande produzione sonora, *Shirin Farhad*, una storia d'amore che costituisce per la letteratura persiana quel che in Europa è il « Tristano e Isotta ».

Tuttavia è un film mitologico marathi, *Shyam Sunder*, il cui soggetto attingeva alle mille ed una impresa del dio Krishna, che riportò, nel 1932, il più grande successo di pubblico e il miglior esito commerciale. Realizzato a Poona da Pendharkar, per ben ventisei settimane sostenne la concorrenza, nei più importanti cinema di Bombay, con la produzione straniera. Ormai, tutti i produttori indiani

(5) *Melody of Love* - regia: Arch. B. Heath - soggetto e sceneggiatura: Robert Arch - fotografia: Walter Scott - produzione: Jewel, 1928 (sonorizzato con dischi) [n.d.t.].

abbandonavano il muto per il parlato, ad eccezione di qualche scettico che però sarà costretto a ritirarsi verso il 1935.

Con l'introduzione del sonoro, infatti, il cinema indiano trovò la sua vera strada. Da una parte, le produzioni straniere scomparvero dal mercato a causa della difficoltà della lingua; dall'altra, però, il cinema di lingua inglese scoprì un mercato preparato ad accoglierlo, in un Paese dove l'inglese era la lingua nazionale da oltre un secolo. Questo almeno per la « élite ». Così i film anglosassoni, che nessuno pensò a limitare, invasero gli schermi indiani. Tuttavia il cinema indigeno risentì poco di questa concorrenza e crebbe con la rapidità di una ninfèa: la produzione annuale di lungometraggi passò da 28 nel 1931 a 83 nel 1932, 103 nel 1933, 164 nel 1934 e 233 nel 1935 per stabilizzarsi attorno ai 170 nel 1940. Difatti il cinema indiano, con i suoi temi particolari, era il solo capace di suscitare una rispondenza emotiva in un pubblico la cui cultura e sensibilità affondano le radici in una civiltà molto diversa da quella occidentale. Era il solo in grado di offrire allo spettatore indiano la musica che egli amava e le canzoni che raggiungevano poi le strade ed i villaggi. Era il solo, infine, che poteva adattarsi al pubblico delle varie regioni e parlare in 14 lingue. Riferiamo, per inciso, che Ardesher Irani aveva registrato *Alam-Ara* in hindi, ponendo le premesse per lo sviluppo di quella che è diventata dal 1947 la lingua ufficiale della nazione e riservando ai film in lingua hindi la parte del leone nel mercato interno.

1933-1940: Le sette vacche grasse

Per gli appassionati, questo breve periodo è sinonimo di grandezza. Si desiderebbe vedere questi film che vengono qualificati come opere magistrali, capolavori ineguagliati, ma oggi è impossibile. Accontentiamoci dunque dei « si dice » e dei « si legge », ricordandoci sempre che lo spettatore indiano medio non ha né i gusti né le reazioni, per esempio, dello spettatore medio europeo: il mio vicino di posto, nei cinema indiani, scorge sovente una sublime tragedia dove io non vedo che un orribile melodramma, vede la passione dove io non scorgo che stupidaggini e la Margherita in « sari » piange mentre la mia compagna sbadiglia mormorando « Mio Dio, che sciocchezze ».

Anzitutto, l'industria era sana. Tuttavia, le condizioni materiali erano ancora rudimentali e la tecnica primitiva: lo sviluppo della

pellicola era fatto a mano, al posto della luce artificiale si impiegavano lastre di metallo che attiravano i raggi solari (procedimento ancora molto usato oggi). Mancavano le sale: nel 1931 ce n'erano 275 in tutta l'India, nel 1933, 419, nel 1935, 1.435. Tuttavia si sfornavano film a ritmo sempre più intenso. Malgrado questo stato di cose, l'industria cinematografica indiana procedeva bene: non era ancora sopraggiunto il distributore a mettersi in mezzo, come una sanguisuga, fra produttore ed esercente. I produttori, in numero sempre crescente, avevano notevoli utili, il che consentiva loro di fare, di quando in quando, delle incursioni non troppo rischiose sul terreno della ricerca, dell'esperimento, dell'arte: si sarebbero rifatti con due film « popolari » di quel che potevano perdere in un'impresa più audace. I costi erano stabili: 20.000 rupie era il costo medio di un film (contro le 400.000 di oggi). Gli attori, infine, erano gente docile, lavoratori e ragionevoli, anche quando avevano raggiunto la notorietà.

Il quadro, forse, appare un po' idillico. Comunque sia, il periodo pre-bellico vide numerosi « big hits », vale a dire grandi successi popolari che erano al tempo stesso, secondo i criteri di giudizio estetico indiani, opere d'arte.

Taluni produttori e registi si crearono un nome ed una leggenda. Nacquero delle « scuole », già « in nuce » negli anni precedenti: la scuola marathi e la scuola bengalese. Ambedue solidamente radicate in una cultura antichissima che aveva dato capolavori di poesia e di teatro, portavano sullo schermo tanto le millenarie tradizioni religiose quanto le contemporanee questioni sociali. Il cinema marathi, di cui è massima esponente la famosa Prebhat Film Co. di Poona, scelse l'« humour », la satira politica ed il dramma basato sulle virtù familiari o, se si vuole, « strappa-lacrime ». Baburao Painter ne aveva indicato la strada, ai tempi del muto, con *Savkari Pash.* I suoi successori si chiamavano Fatelhal, Vishram Bedekar, che finì per arenarsi (con *Kangal e Lakshmi-Chay-Khel*) a causa della troppa modernità dei suoi soggetti, ma che nel 1944 avrebbe fatto di nuovo brillare l'astro del film religioso marathi con *Ram Shastri,* e ancora Master Vinayak, regista abile e nuovo che provocò una vera e propria rivoluzione nelle abitudini introducendo sullo schermo una donna in costume da bagno (mostrava, naturalmente, solo le spalle). Per capire la portata, è bene sapere che è solo nel 1939 che, in talune regioni dell'India, i ruoli femminili, sia in teatro che al cinema, co-

minciano ad essere affidati a donne. Il grande nome del periodo è V. Shantaram, che dopo la guerra abbandonò il cinema marathi per dedicarsi al film hindi a grande spettacolo. Con *Manoosh,* storia di un poliziotto innamorato di una prostituta che sarà riscattata dal matrimonio, con *Shezari* (t.l.: Il vicino), in cui narrava dell'amicizia a tutta prova di un hindù e di un musulmano, con *Kunku,* dove esamina le difficoltà di un matrimonio fra una giovane donna ed un vecchio, Shantaram affrontava, in film che son divenuti « classici », dei soggetti, per quell'epoca e quel pubblico, audaci.

Nel Bengala, il Madan Theatre ed il New Theatre di Calcutta, con registi come Devaki Bose, C. N. Desai, J. Banerjee, diedero un tono particolare alla scuola bengalese: ci troviamo di fronte a film serî, che raccontano allo spettatore in modo drammatico la sua stessa vita quotidiana, le preoccupazioni familiari, i doveri religiosi. La fantasia, la commedia leggera erano scarsamente apprezzate dal pubblico che preferiva i drammi come *Devdas* (1933), di cui è stato realizzato un « remake » nel 1955, una tragedia d'amore. Anche alcuni drammi shakespeariani vennero portati sullo schermo, come pure le novelle e commedie di Rabindranath Tagore, adattate con più o meno successo per il pubblico colto.

Queste due « scuole » regionali, la bengalese e la marathi, dominarono il cinema indiano fino alla guerra in virtù della loro qualità e per l'impegno, almeno in una certa misura, a farsi portatori di una autentica cultura.

Il genere più redditizio restava in ogni caso il film mitologico o « di devozione ». Non si trattava obbligatoriamente di un affresco ridicolo, benché lo fosse spesso. Taluni registi seppero infondere, a onor del vero, nei loro film quel soffio misterioso che fa sentire negli spettatori il senso del Divino, sia nel Bengala, con le rappresentazioni simboliche di Shiva o della terribile Kali, la dea nera dai tre occhi e dalla rossa lingua penzolante che si soddisfa con sacrifici di sangue, sia nei paesi Marathi, con le biografie di « santoni » come Dyaneshwar o Tukaram. Uno dei grandi trionfi del periodo prebellico è una agiografia cinematografica marathi, *Sent Tukaram* di Shante Apte, segnalato nel 1937 dalla giuria della Mostra di Venezia (6). E' la vita del più popolare « saggio » dello Stato di Bombay,

(6) « La giuria », diceva la motivazione, « constatato il considerevole progresso di paesi a mercato cinematografico limitato, ne cita le opere: *Mária novér* di Viktor Gärtler

del diciottesimo secolo. Illetterato, appartenente alla casta degli intoccabili, Tukaram era un « posseduto da Dio », un mistico che tutte le popolazioni hindù venerano da oltre due secoli. Ogni anno, in luglio, è possibile vedere file di pellegrini, a piedi, in bicicletta o su carri trainati da buoi, che per molti giorni camminano lentamente verso Pandharpur, la Gerusalemme marathi, incuranti delle grandi pioggie e della stanchezza, per venerare il dio Vithoda ed il suo cantore Tukaram, il poeta mistico, e raccogliere l'acqua sacra del fiume Bhima. *Sent Tukaram* ottenne a suo tempo un successo eccezionale, il più grande che film indiano abbia mai ottenuto. Fu proiettato per oltre un anno ininterrottamente dal mattino alla sera al Central di Bombay. La sala era divenuta un tempio, ad ogni scena gli spettatori pregavano e lanciavano in aria petali di fiori. Si dormiva perfino sulle tettoie del cinema per ottenere un biglietto d'ingresso per l'indomani.

1942-1956: la decadenza

Con l'imposizione di abbreviare la lunghezza dei film (1942) e col controllo della ripartizione delle pellicole fra i vari detentori di licenze di produzione (1943), il governo indiano perturbò l'industria cinematografica. L'espansione economica e la prospettiva di allettanti profitti suscitarono, infatti, un gran numero di « vocazioni » ed il cinema indiano fu invaso da produttori che non cercavano altro che il guadagno.

Investendo del denaro, bisogna guadagnare denaro. Di qui il salire sulla cresta dell'onda della produzione hindi, che blandiva il gusto del pubblico procurandogli un'evasione a base di sentimentalismi, di meraviglioso, di musiche e danze. Ogni film lanciato sul mercato realizzava grandi incassi, breve o lungo che fosse il periodo di sfruttamento. I bei giorni termineranno nel 1946 con la recessione, ma il male è fatto. E' opinione generale che il senso del gusto e la probità intellettuale e artistica sono considerevolmente ribassate nel cinema indiano.

Sul piano tecnico, i progressi sono innegabili. Si conoscono ormai i movimenti di macchina più raffinati ed originali; nel film più

(Ungheria), *Batalion* di Miroslav Cikan (Cecoslovacchia), *Sent Tukaram* di Shante Apte (India), *Barbara Ladziwillovna* di Josef Lejtes (Polonia), *Kojono Tsuki* di Keisuke Sasachi (Giappone), *The Flying Doctor* di Milos Mendor (Australia), *Tre studi di Chopin* documentario del Laboratorium Filmowo Sektor (Polonia) » [n.d.t.].

banale si può trovare a volte una fotografia eccellente, altrettanto bene che altrove si sanno effettuare sia le riprese di massa che i primi piani. Ma questa tecnica è tutta gratuita: l'immagine vive per se stessa, senza carattere di necessità. Ognuno sembra che si esibisca in un suo numero personale, operatore, attori, danzatori. In effetti non esiste una regia degna di questo nome. La trama procede a balzi, si smarrisce, torna indietro, ricompare. Sembra quasi una generazione spontanea. C'è qualcosa di più grave ancora: la scelta dei soggetti. Per far presto a guadagnare si fa il cinema come, se mi si passa il paragone, la mia vecchia nonna preparava la tisana: un miscuglio di diversi ingredienti, secondo una ricetta sicura. I « remakes » sono numerosi: tutti i film anteguerra che ebbero successo sono rifatti tali e quali; a malapena si cambiano gli attori. Le imitazioni e i plagi sistematici diventano moneta corrente: anche i titoli si ripetono con almeno una o due parole. Un film tamil popolare è imitato dal vicino telegu, poi i due film, doppiati in hindi, vengono lanciati in tutta l'India, cosa che permette ai produttori regionali di ricamare su questo canovaccio nella propria lingua e con attori del luogo. Si imita e plagia del pari anche il cinema straniero, vale a dire essenzialmente quello americano.

Capita, senza dubbio, di assistere per caso, in uno spettacolo, a 90 secondi di vera arte, come in *Devta* (t.l.: La dea, 1956), un film tamil, doppiato in hindi, dedicato alla donna indiana di cui la fedeltà, devozione e sottomissione al marito sono la ragion d'essere: ci riferiamo ad una danza classica eseguita da una giovane artista nell'atrio di un tempio. La rigorosa precisione dei gesti, il sincronismo dei movimenti delle braccia, del busto, del collo, degli occhi ed il simbolismo dei « mudra », figure eseguite con le dita che riempiono di stupore anche i non iniziati — giacché occorre essere iniziati per apprezzare pienamente quest'arte — che fanno intravvedere un mondo sconosciuto e inaccessibile, quello dell'India sacra. Purtroppo questi istanti privilegiati sono perle molto rare. Lo stesso pubblico popolare preferisce alle autentiche danze classiche il generico folklore e la coreografia priva di carattere, metà indiana e metà occidentale. Di qui quei frequenti ed interminabili balletti, danze ridicole, contorsioni al chiaro di luna, sparizioni ed apparizioni, cori e ninna-nanne struggenti con ogni danzatrice che porta in braccia una bambola fasciata come un neonato, o ancora inseguimenti amorosi attraverso verdi prati di cartapesta e un'ascesa finale tra fumi e

vapori. In questo guazzabuglio, è facile una sequenza o una « gag » improntata direttamente e senza permesso, ad esempio, a *Seven Brides for Seven Brothers* (Sette spose per sette fratelli, 1954) di Stanley Donen.

I film storici ci mostrano un po' troppo spesso guerrieri e guerriere in « sari » che affrontano, abbastanza curiosamente, gli stessi pericoli d'un Robert Taylor in *Quentin Durward* (L'arciere del re, 1955) di Thorpe o in altri caratteristici film hollywoodiani del genere. Si segue la traccia di Howard Hawks nella terra dei faraoni e, poiché ad est di Nuova Dehli ci sono sabbie mobili e cammelli, non resta che vedere più volte *The Land of the Pharahos* (La regina delle piramidi, 1955) per verificare l'esattezza storica e ottenere un film perfetto. Le tribolazioni degli ebrei della Diaspora o le spedizioni di Gengis Khan diventano « western » indianizzati, certamente divertenti se li consideriamo solo come « western » a grande spettacolo. Infine, l'abito da sera coloniale, smoking bianco e cravatta nera, è molto usato dagli attori hindi, che frequentano molto, sullo schermo, i night-club dove si beve whisky (simbolico, dato il proibizionismo), osservando le timide evoluzioni delle « girls » truccate che ballano una specie di « can-can » sollevando i « sari » fino alla caviglia. Non si finirebbe mai di enumerare le stupidità di questi film « di lusso » in cui le sciocchezze non hanno limite e vengon prese, ahimè!, seriamente.

I veri « Miserabili »

Fra i nomi circondati di molto rispetto v'è quello di Sohrab Modi. Proprietario della Minerva Movietone di Bombay, come produttore non bada a spese; come regista, ha portato in passato sullo schermo le tragedie di Shakespeare, poi, nel 1939, ha conosciuto dei successi memorabili, con *Pukar* e *Sikandar,* nel genere storico ed in quello « lavish » (sontuoso), che è la sua specialità. Egli si trova sempre a suo agio fra i principi Rajputs, gli imperatori Mogol di Dehli, i piccoli re dell'India favolosa, che impersona egli stesso con serietà, magniloquenza e convinzione. Sohrab Modi ha ottenuto nel 1955 dal Presidente della Repubblica, Rajendra Prasad, la medaglia d'oro destinata al miglior film dell'anno. E' andato a Mosca come delegato ufficiale del cinema indiano e s'è fatto applaudire al teatro Bolshoi. Insomma, come s'è detto, è un nome circondato di molto rispetto: egli stesso crede fermamente al valore artistico del cinema

e lavora ai suoi film con la cura d'un Robert Bresson. In realtà, invece, Sacha Guitry, il cui *Napoléon* (Napoleone Bonaparte, 1954) ha avuto gran successo a Ceylon, sembrerebbe, al confronto, uno storico scrupoloso, persino pedante, ed un regista sobrio e realista. Sohrab Modi non è esattamente un regista di film « sociali ». Tuttavia s'è provato da maestro nel 1955 a realizzare, con *Kundan,* la versione indiana di « Les Miserables ». Vedendo questo film, avevo ammirato sinceramente l'interpretazione di Sohrab Modi nella parte di Kundan, cioè di Jean Valjean: sobrio, semplice, quasi commovente. Per una singolare coincidenza potei vedere il giorno dopo in un altro cinema *Les Miserables* (I Miserabili, 1953) di Lewis Milestone, con Michael Rennie, Debra Paget e Robert Newton; e compresi. Michael Rennie come Jean Valjean e Sohrab Modi come Kundan erano una persona sola. Gli stessi abiti, lo stesso taglio dei capelli, stessi sguardi, stesse movenze, stessi atteggiamenti. Intere scene erano trapiantate quasi inalterate dal film americano nel film indiano, come i cavoli che perdono appena un po' di terra quando li si trapianta nel terreno vicino. L'imitazione cessa solo per permettere a Fantine, che conserva lo stesso nome, di danzare e cantare il suo dolore quando abbandona la sua Cosette o quando ritrova, all'uscita di un bar, suo... marito. Ebbene sì, è evidente che Fantine non poteva essere nubile senza che il film divenisse indecente, con quella bimba di mezzo, ed allora se ne è fatta una sposa abbandonata da un marito che beve (e così si ha modo di sottolineare anche i benefici del proibizionismo!). Ci si scosta ancora dalla sceneggiatura americana per trasformare papà e mamma Thenardier in una coppia di osti stupidi e grotteschi: l'indispensabile coppia buffa. Con l'idillio prolungato fra Marius e Cosette si hanno in mano tutti gli elementi necessari e sufficienti per fare un film hindi che sia al contempo mitologico, drammatico, sociale, comico e poliziesco. Cioè:

— in testa, l'eroe e l'eroina che, dopo molte vicende, si sposeranno;

— il buffone che fa ridere: può essere indifferentemente il buffone del re, l'amico degli innamorati, l'ultimogenito della famiglia, lo zio materno, una delle mogli di un dio ecc.;

— il « vilain », che sarà a piacere il marito malvagio, il demonio, l'amante geloso, il principe invidioso, il bandito, il figlio ingrato o il ricco cattivo. Egli viene sempre punito, generalmente ucciso all'ultima inquadratura;

— infine, le comparse: l'astrologo, le danzatrici del balletto e le figuranti.

Quanto alla scenografia, essa comporta d'obbligo i seguenti elementi:

— palazzi, vasi, statue, tendaggi, getti d'acqua, mosaici;

— un chiaro di luna (o un quarto o luna piena). Si sa che nella vita quotidiana la notte di luna piena è particolarmente importante;

— del fogliame percorso da una brezza leggera, paravento discreto dietro al quale si suppone che gli innamorati si abbraccino;

— una culla e, più di frequente, un violento uragano che si avvicina mentre è in corso un parto travagliato;

— stagni o laghi con fiori di loto. Per il colore locale è bene che una tigre venga almeno una volta a dissetarvisi;

— automobili americane o carrozze d'argento. L'anacronismo essendo considerato una qualità, ci si servirà di volta in volta o contemporaneamente di questi due mezzi di trasporto.

(La presenza di una vacca non è indispensabile).

In *Kundan* c'è tutto questo. Ma la parte più originale si ha nel secondo tempo, quando Lewis Milestone, dopo esser stato spremuto fino all'osso, è messo da parte. E' l'ora delle barricate, non barricate 1830, come in Victor Hugo, ma 1942: Bombay, campagna antinglese al grido di « Lasciate l'India! », Satyagraha, Resistenza passiva, colpi di lathis. Marius è là che eccita la folla e combatte; perde sangue e lo perdiamo di vista. Lo ritroviamo nelle fognature, sulle spalle di Sohrab Modi che nello sforzo ha perduto il berretto, proprio come Michael Rennie aveva perduto il suo. Ma Robert Newton-Javert lo ritrovava e così fa il Javert indiano, che ha lasciato all'imbocco della fognatura... la motocicletta (la polizia indiana è motorizzata, no?). Vien perciò da chiederci perché questo piccolo diavolo dallo sguardo malvagio si ostinasse a scalpitare penosamente nel fango quando gli sarebbe stato così facile inseguire Kundan in moto. Javert si suiciderà come tutti sanno. Kundan, vendicato, ritroverà in extremis la famiglia Thenardier, che danza per la strada al suono d'un harmonium portatile. Gandhi e Nehru faranno infine un'apparizione sullo schermo attraverso un brano di cinegiornale mentre Cosette e Marius, che le passa un braccio intorno alle spalle, iniziano una folle corsa al volante di un'automobile gran sport, poi, in un sentiero di campagna, bloccano i freni in modo molto americano e saltano su una vettura a cavalli che parte al galoppo verso la spiaggia di Bombay.

Trascinati da un lirismo torrenziale si naviga, come si può capire, nelle sfere dell'empireo, ben lontani dal realismo di Victor Hugo. Pure, *Kundan* è stato considerato dalla critica indiana « un adattamento degno di nota del celebre romanzo di Victor Hugo ». E' pur vero che non ci si annoia un solo istante durante i 210 minuti di proiezione.

Dal 1931 al settembre 1956 si son girati ben 2.764 film hindi. In India, anche un André Berthomieu godrebbe di considerazione, a patto di rinunciare alle sue licenziosità. E il pubblico?, si dirà. Esso avalla tutto ciò senza batter ciglio e, in mancanza d'altro, ne chiede ancora. Ma siamo giusti: il pubblico illuminato — grosso modo quello che parla inglese — o non frequenta affatto i cinematografi o si rivolge di proposito al cinema di lingua inglese, di cui apprezza, se non sempre i dialoghi (c'è differenza fra l'accento indiano e quello oxfordiano e ancor più quello yankee) e i temi, almeno la tecnica brillante, l'arte della recitazione, il brio e la « suspense ». Kazan, Cecil B. De Mille, Marilyn Monroe e soprattutto Alfred Hitchcock fanno, ciascuno per la sua specialità, sala piena. A malapena questo pubblico si scomoda di tanto in tanto per andare ad ascoltare una canzone indiana in voga o per accompagnare al cinema rionale la moglie, che spesso conosce soltanto la lingua materna.

Incapaci di lottare sul piano finanziario, limitati nell'esportazione, è per questo che i produttori regionali hanno dovuto sottomettersi o rinunciare, adattarsi alla nuova formula doppiando i loro film in hindi, e quindi impedirsi di esprimere una propria personalità, o vegetare nei teatri di posa per metà abbandonati, a beneficio di un pubblico rarefatto e poco fortunato. In venticinque anni si contano 92 film pangabi, 92 gugarati e 265 marathi. La famosa Prabhat Co. è in liquidazione e i suoi registi stabili sono passati quasi tutti al cinema hindi. Quanto al film bengalese, salvo due o tre recentissime realizzazioni, ha perduto la sua reputazione, asservito com'è, anch'esso, alla tirannia dello « star-system ».

Nel firmamento dei « divi »

Non c'è un solo produttore indiano che non si lamenti amaramente dell'importanza eccezionale che ha la scelta degli attori per il successo di un film. Nel Bengala, tutta la produzione ruota attorno alla coppia Uttam Keemar e Suchitra Sen, data l'accoglienza che vien

loro riserbata nei grandi cinema di Calcutta. La stampa bengalese afferma che Uttam Keemar è un genio, e può essere vero; in ogni caso, però, nessun produttore o distributore oserebbe rischiare una somma senza essersi assicurato la scrittura di questa coppia romantica.

Scritturata per più di dieci film per volta, la « diva » mercanteggia il suo prezzo, come dappertutto. Se si tien conto del livello di vita e della « way of life » indiana, i compensi sono astronomici. « Solo il cielo è un limite » ha recentemente dichiarato V. Shantaram, produttore e regista del più colossale successo commerciale del dopoguerra, *Jhanak Jhanak Payal Baajee* (1956), « pot-pourri » in technicolor di danze indiane classiche e moderne. Questo film, che ha dimostrato come la presenza di attori e danzatori noti non sia per niente una « conditio sine qua non » per il successo di pubblico, ha tenuto il cartellone a Bombay oltre due anni, caso eccezionale in India, dove oggi si cambia programma due volte la settimana (il martedì ed il venerdì) per poter smerciare tutta la produzione.

Prima della guerra un attore cinematografico doveva obbligatoriamente saper danzare e cantare. Oggi invece la danza rimane un « atout » prezioso per un'attrice, ma poco importa che la voce sia buona o cattiva: ogni canzone, e in un film ce ne sono in media sei, viene infatti registrata da cantanti professionisti. Niente di più sgradevole che il vedere, in certi film malamente doppiati, le labbra dell'attrice muoversi per conto loro mentre la melodia va come può, avanti o indietro.

In Europa si ignorano completamente questi « divi » che, nel Sud-Est dell'Asia, fanno accorrere le folle. I più famosi sono, tra gli attori, Raj Kapoor, al quale l'Università di Teheran ha rilasciato una laurea di dottore in cinematografia, Dilip Kumar, l'attore meglio retribuito, Asok Kumar, Dev Anand (il Gérard Philipe indiano); tra le attrici, Nargis, Nirupa Roy, specializzata in parti di dea, Nimmi, Usha Kiron e Vijayanthimala, la bella danzatrice tamil. C'è pure largo impiego di attori-bambini, mezzo sicuro per commuovere un pubblico che non chiede di meglio che di essere commosso.

Ogni settimana la seria rivista di cinema « Filmfare » mette a disposizione le sue colonne ad attori ed attrici perché scrivano il proprio autoritratto. Tutti appaiono preoccupati — naturalmente — della loro arte, della loro influenza sul pubblico, della responsabi-

lità morale che è loro toccata in sorte. Taluni rivelano di possedere un appartamento a Bombay e un altro a Londra. In materia di costume, molto difficile a definirsi è il « sex-appeal »: ciò che potrebbe essere lascivo o sensuale, per il nostro gusto è solo ingenuo, ed è questo anche il parere degli indiani. Lasciamo la parola ad uno di loro, P. K. Atre, produttore, regista e drammaturgo marathi molto apprezzato, uno che conosce bene Molière. Parlando dell'« humour » dei film indiani, egli ha dichiarato a Nuova Dehli: « In nessuna parte del mondo civile i produttori utilizzano come materia prima dei loro film tanti balbuzienti, gobbi, nani, obesi, guerci e paralitici come da noi ». E il critico del « Times of India » aggiunge: « E' davvero imbarazzante, per uno spirito adulto, vedere come qualcuno dei nostri attori più maturi venga impiegato in situazioni o scene che hanno come unico effetto di renderli ridicoli o perfettamente idioti ».

Il film sociale

Se ci atteniamo alle classifiche ufficiali, il film sociale occupa un buon posto nel cinema indiano. Per la stagione 1955-1956, ad esempio, una buona annata, più di un quarto della produzione consiste in « drammi sociali », mentre il resto si divide in tanti di quei generi da mettere in imbarazzo: film mitologico, di devozione, biografico, storico, d'azione, in costume, dramma romantico, dramma sociale, dramma familiare, satira sociale, commedia coniugale, commedia musicale, film di fantasia, film « stravagante » (!) e persino film poliziesco. Accettiamo dunque il termine « sociale » in senso molto largo, per indicare ogni film che intenda descrivere un ambiente ben determinato. Se ci si aspetta una descrizione « verosimile », bisogna scartare a priori nove su dieci di questi sedicenti film « sociali », oppure appiccicare il cartellino di « sociale » anche a *The River* (Il fiume) di Jean Renoir. Il contesto sociale non è, in effetti, che un vago fondale. In ogni caso, è soltanto il punto di partenza di una storia d'amore contrastata condita con gli indispensabili numeri comici e con sequenze coreografiche e musicali del tutto estranee al tema. Lo stesso soggetto è appena sfiorato o trattato in modo così puerile e grottesco che svanisce completamente.

Devdas di Bimal Roy è una tragedia d'amore, abbiamo detto. La causa è il sistema delle caste che impedisce ogni matrimonio fra persone di caste, o sottocaste, diverse. Nel 1933 il tema era audace,

ma nel 1955, data del « remake », già da cinque anni la costituzione indiana aveva riconosciuto la completa uguaglianza dei cittadini davanti alla legge. Naturalmente i pregiudizi, quando sono radicati da secoli, non scompaiono facilmente. Bel soggetto, dunque, per un regista, ci si è detti, e che la censura ufficiale non può che incoraggiare. E ci si offre così un magnifico melodramma lacrimevole e musicale, secondo i desideri. Non c'è lieto fine, ed in questo sta tutta l'audacia. Assolutamente niente che possa scuotere e indurre alla riflessione su quel persistere dei pregiudizii contro cui tuona senza posa il governo Nehru.

Quali sono i rari tentativi in cui un regista ha voluto dire qualcosa? Durante la guerra, ci fu *Roti* (t.l.: Il pane) di Mehbood, troppo intriso, a giudizio della stessa critica, di noiose tirate morali. Da allora l'autore ha ripiegato su soggetti più sicuri. *Naukri* (t.l.: Il servizio) di Bimal Roy si presentava come una esposizione dei problemi sociali più angosciosi dell'India, la disoccupazione e l'impossibilità di trovare lavoro. Ancora di Bimal Roy e di Asit Sen sono due commedie satiriche, l'una, *Ardhangini* (t.l.: La mia metà), già vecchia, l'altra, *Parivar* (t.l.: Il « ménage » familiare), del 1956, che ambiscono a trattare la complessità delle reazioni coniugali nel sistema della « Joint-family » hindi, dove sull'autorità del padre o, all'occasione, del fratello maggiore, poggia la saldezza e la fortuna dell'istituto familiare. Un'altra satira sociale, *New Dehli* (1956) di Mohan Segal, cerca di far ridere, d'uno riso grasso e stupido, e al contempo di modificare le abitudini morali degli indiani d'oggi provando loro — con i dialoghi, la danza e le canzoni di rito — che un giovane del Punjab può benissimo intendersi con una ragazza tamil e che una ragazza del nord può diventare una sposa modello per un giovane bengalese. Ecco cosa ne scrive il critico del « Times of India » (16 settembre 1956): « Per il suo fresco realismo, per la magnifica presentazione delle nostre musiche, dei nostri canti, delle nostre danze che lo adornano come un fine ricamo, e per la sua esposizione realistica e senza veli dei nostri costumi, della nostra cultura, del nostro modo di pensare, questo film merita che il nostro governo lo raccomandi per l'esportazione all'estero e ne incoraggi la distribuzione sul mercato interno, per la lezione che esso offre proprio nel momento in cui lo spirito campanilistico ed i pregiudizi provinciali minacciano di tagliare in due il Paese e di dividere la popolazione ».

La posizione della donna nella società indiana è tutta particolare. La sposa deve considerare il marito come un dio, obbedirgli, essergli fedele e sottomessa, qualunque cosa egli faccia. Molti divieti le precludono il passo sul piano sociale e legale e, malgrado le ultime riforme del Parlamento indiano, la donna di quel Paese è ancora ben lontana dalla libertà di azione della sorella occidentale. Ora, nessun film ci mostra la sua vera condizione. *Sindoor* (1947) era una commovente arringa in favore del rimaritarsi delle vedove che, per quanto sia oggi consentito dalla legge, è ancora biasimato in virtù d'un radicato pregiudizio sociale. Simile era *Ek Hi Rasta* (t.l.: L'unica strada, 1956) di R. B. Chopra, a cui fu attribuito un premio ufficiale dopo che la censura ne aveva soppresso più di trecento metri, e cioè la sola parte dove il regista diceva qualcosa. *Sajni* (t.l.: Il beneamato, 1956) di Vasantras Painter narra le tribolazioni d'una giovane vedova tormentata e spinta al suicidio dalla cognata. Il soggetto è attuale: è risaputo che la cognata indiana è vista come uno spauracchio e che la sorte di una nuora che entra nella « joint family » del marito è simile a quella d'una serva finché non nasca un figlio. Il governo indiano ha di recente pubblicato delle statistiche allarmanti sui suicidi di giovani spose. Ma film come questo, benché imperfetto, sono rari. Si preferisce infatti sfruttare un'altra vena, come in *Shri 420* di Raj Kapoor, un altro grande successo, che presenta la donna indiana « con le sue virtù caratteristiche di lealtà, dignità sacrificio, onestà, coraggio, e la sua innata ripulsa per tutti i compromessi con il male » (« Filmfare », novembre 1956). Amen!

Il trattamento toglie a questi film ogni verosimiglianza. Nessuna preoccupazione di coerenza, nemmeno un po' di logica; digressioni spossanti ed una recitazione inauditamente teatrale rovinano il film sia nell'insieme che nei particolari, costituendo un nuovo genere che potremmo definire di « melassa drammatica ». E' dunque inutile insistere ancora sull'aspetto realistico o sociale del cinema indiano. Ricorderò soltanto *Awara* (t.l.: Il vagabondo, 1954) di Raj Kapoor, che attaccava la società che non consente all'uomo caduto vittima dell'ereditarietà di redimersi. E' considerato un film di valore, benché un po' forzato. Lo stesso Kapoor ha girato un altro grande film sociale, *Jagte Raho* (t.l.: Resta sveglio, 1957), che illustra la confusione del contadino indiano alle prese con le grandi città « tentacolari ».

Insomma, sconfitta totale del cinema indiano, come testimonianza. L'India attuale è in piena trasformazione in ogni campo, economico, sociale, familiare e religioso, ma il cinema evita con cura tutti gli argomenti scottanti, e i documentari governativi hanno un bel daffare a colmare questi vuoti.

L'influenza del neorealismo italiano

Dopo la guerra, il cinema neorealista italiano ed il cinema giapponese portarono un nuovo fremito nei cinematografi dell'India: *Sciuscià* (1945) e *Ladri di biciclette* (1948) di De Sica, *Rashomon* (Rashomon, 1950) di Kurosawa, *Yukiwarisoo* riportarono un successo immenso e sono ancor oggi in circuito. Finalmente, giungeva un cinema che commuoveva raccontando cose della vita di tutti i giorni, un cinema che richiamava alla memoria, in tono più triste, il film marathi di prima della guerra.

Alcuni registi approfittarono subito della lezione. *Boot Polish* di Raj Kapoor e *Biraj-Bahu* di Bimal Roy derivano direttamente da quegli esempi. Chi ha visto questi film nei festival può giudicare, confermando come siano, di gran lunga, i migliori film sociali indiani. Poi venne il successo al festival di Cannes di *Do Bigha Zamin* (Due ettari di terra). Si suonarono le trombe e Bimal Roy, col suo « semidocumentario », come si dice in India, divenne autorevolissimo. Tuttavia, perché il successo artistico diventasse anche un successo commerciale, si dovettero introdurre per il mercato interno i soliti canti e le solite danze. *Pather Panchali* (Lamento sul sentiero), premiato nel 1956 a Cannes, fu acclamato come un capolavoro e la stampa specializzata considerò uno scandalo che non gli fosse stato attribuito il gran premio. Tuttavia il film di Satyajit Ray non ha incontrato in India grandi suffragi di pubblico. Lo si è andati a vedere, è vero, perché si giovava di una pubblicità ben orchestrata, aumentata dal conferimento della medaglia d'oro del Presidente della Repubblica, però lo si è trovato troppo fosco, troppo triste. Il grosso pubblico preferisce ancora l'evasione. Se gli si fa trovare sullo schermo l'universo povero di tutti i giorni, sembra dire, allora tanto vale non andare al cinema. Considerazioni, come si vede, che ritroviamo anche in altri pubblici. La scuola realista ha però continuato ugualmente il suo cammino nel Bengala, dove nacque. *Aparajito* (Aparajito, 1957), premiato a Venezia, il seguito di *Pather Panchali,* è stato girato da Ray a Benares ed a Calcutta. *Kabuliwallah* di Charu

Chitra, versione cinematografica di un'opera di Tagore, è stato acclamato a Calcutta come un eccellente esempio di regia spoglia, essenziale, applicata al racconto dell'amore d'un uomo per il figlio di un altro. E' insomma dal Bengala che soffia il vento del rinnovamento. Giovani registi sconosciuti, stimolati dai successi internazionali, Bimal Roy e Satyajit Ray si rifanno ai problemi dell'India moderna: parità, situazione dei rifugiati, criminalità ecc. Tutto ciò è senza dubbio all'attivo della scuola bengalese. In attesa dei frutti, però, il film hindi prosegue la sua strada gloriosa distribuendo al popolo la sua razione settimanale di canti e di dei, « panem et circenses ».

Conclusione

Non si ripeterà mai abbastanza che il successo di un film indiano dipende anzitutto dalla musica. Anche il pubblico colto passerà sopra a tutte le inverosimiglianze se i canti e la musica sono buoni. E' infatti incapace di apprezzare quello che apprezza uno spettatore straniero. Dopo l'avvento del parlato, più di quarantamila canzoni sono state lanciate attraverso il cinema. La « Voce del Padrone », sommersa dalle richieste, ci si dice che rifiuti di incidere la musica classica pura (la colonna sonora dei film, quando non è di musica leggera, è di musica classica ma ritoccata). Laggiù si fa ancora sentire l'influenza della musica occidentale o americana. Nel momento in cui scrivo, la canzone hindi che va per la maggiore è « Dil dil se mela kar dekho », che altro non è che « L'isola di Capri », una vecchia melodia che cantava Tino Rossi vent'anni fa e che nel 1954 era in voga negli Stati Uniti, da dove è probabilmente rimbalzata in India.

In secondo luogo, il cinema indiano si nutre di buoni sentimenti. C'è un fondo di affettazione in ogni indiano: si legga un po' di letteratura per rendersene conto o si vada anche una volta sola in un teatro o al cinema o, piuttosto, si viva in una città indiana, all'indiana, in mezzo agli indiani. Va da sè che lo spettatore indiano non si serve degli stessi criteri di giudizio d'uno spettatore europeo di fronte ad un film, ed è vero altresì che il senso critico sembra stranamente fargli difetto. Fatta questa riserva, bisogna pur dire che il cinema indiano contemporaneo è il più artificioso e commerciale che ci possa essere. I cineasti, a parte una o due eccezioni, forse, si burlano del pubblico e del cinema, proclamando però a gran voce

che sono vittime di una situazione di fatto e del pubblico stesso. La censura, che traccia ai produttori uno stretto canale da percorrere, fa della produzione di un film una grande corsa ad ostacoli, uno « steeple-chase »; bisogna passarvi e senza urtare gli ostacoli, che sono numerosi: puritanesimo, pacifismo, lealismo, nazionalismo ecc.

Un pubblico che decreta una eccellente accoglienza al *Salaire de la peure* (Vite vendute) e alle *Vacances de Monsieur Hulot* (Le vacanze di Monsieur Hulot), per citare solo due film francesi che sono stati distribuiti nel 1956 con sottotitoli inglesi, merita qualcosa di diverso da quel che gli offrono in genere i cineasti indiani. Ai funzionari che insistevano, e con ragione, perché facessero dei buoni film che possano servire all'educazione del popolo, i responsabili dell'industria cinematografica hanno risposto, attraverso uno di loro: « Prima educate il popolo, signori, e poi noi vi faremo dei buoni film ».

Noi sappiamo che queste righe potranno ferire qualche nostro amico indiano se, per caso, cadranno sotto i suoi occhi. Ma parecchi nostri amici condividono la nostra opinione. Sappiamo del pari che certe cose non trovano alcuna eco in un occidentale mentre parlano ad un indiano. Ma è ugualmente vero che i cineasti indiani non si preoccupano molto di mettere queste « cose » nei loro film. E se l'India vuole comunicare agli altri popoli il suo pensiero e la sua cultura attraverso il film, bisognerà che essa si impegni diversamente. Essa ha a sufficienza talenti, materia, occasioni per farlo. Per il momento, il miglior augurio che si possa formulare per il cinema indiano è, come dicono gli sportivi, che esso si « metta al verde »: vada in campagna, in breve, faccia una buona cura di naturalismo (7).

CHARLES CADOUX

---

(7) Questo saggio è stato scritto nel 1957. Riteniamo comunque che non abbia perso la sua utilità, essendo uno dei primi studi esaurienti sul cinema indiano che vedono la luce in Italia, frutto di dirette ricerche ed esperienza di vita sul luogo [n.d.t.].

TABELLA DELLA STRUTTURA PRODUTTIVA

Investimenti	fr. in miliardi
capitale totale investito nell'industria cinematografica	31,5
capitale investito in teatri di posa, attrezzatura ecc.	4,5
capitale investito in cinematografi	19,5
capitale investito in produzione e distribuzione	7,5
Produzione	
film prodotti annualmente (media del decennio 1945-1955)	n. 256
teatri di posa	n. 65
laboratori	n. 38
teatri attrezzati	n. 140
superficie media d'un teatro	m^2. 515
pellicola importata annualmente (media del decennio 1945-1955)	km. 65.000
lunghezza media di un film indiano	m. 4.500
numero approssimativo dei produttori	300
percentuale dei nuovi produttori che esordiscono ogni anno	55-60 %
Distribuzione	
totale degli organismi di distribuzione	n. 500
Esercizio	
capacità totale dei cinema indiani	posti 2.275.000
capacità media di un cinema	» 650
numero totale delle città indiane	3.018
numero delle città indiane dotate di cinema	1.690
numero approssimativo degli spettatori annuali	730.000.000
Personale impiegato	
nella produzione cinematografica	persone 20.000
nella distribuzione e attività dipendenti	» 5.000
nell'esercizio	» 50.000
Costi, incassi, tasse	fr.
costo medio della produzione d'un lungometraggio	30-40.000.000
incasso totale lordo	22.500.000.000
tasse sugli spettacoli	5.200.000.000
tasse e imposte varie	4.500.000.000

(cfr. *Screen Year Book* 1956)

“Il gobbo„ o la storia senza schemi

colloquio con CARLO LIZZANI

D. (Leonardo Fioravanti): *Nel costruire la storia de* Il gobbo *Lei ha tenuto presenti ben precisi dati di cronaca o ha preso dalla cronaca di allora solo lo spunto, per poi ricreare liberamente un ambiente, un clima, una situazione politica e sociale?*

R.: Ho preso lo spunto soltanto, perché sarebbe stato impossibile fare la « vera » storia del « Gobbo del Quarticciolo ». Tuttavia tutti i fatti che il film racconta sono accaduti realmente, salvo la morte del protagonista, che non si è verificata a quel modo. Eravamo a conoscenza di altri fatti ancora che nel film mancano e che avrebbero forse fornito un quadro più completo del personaggio del « gobbo » e del periodo in cui visse.

D. (Fioravanti): *Come mai Lei ha affrontato questo tema a distanza di quindici anni? Il suo interesse è stato risvegliato da certi ritorni recenti dei nostri registi al periodo della Resistenza? Oppure è qualche cosa che è maturato a lungo in lei?*

R.: Un po' tutt'e due le cose insieme. Cioè: da una parte c'è un ritorno pressocché di tutti i registi italiani a quel periodo e dall'altra c'è una maturazione, che ognuno di noi ha fatto, in seguito alla quale quel periodo è rivisto oggi in maniera un po' diversa, più dialettica, più problematica. Fino a pochi anni fa, in sostanza, tutto il « neorealismo » classico vedeva il mondo della Resistenza e quello del dopoguerra in modo schematico (anche nelle opere più riuscite, indiscutibilmente artistiche): i buoni da un lato, i cattivi dall'altro. In questi ultimi tempi tutto il cinema italiano sta riesaminando se stesso e il proprio mondo poetico e si può dire che tutti, e la cosa vale anche per me, vogliamo rivedere la nostra storia in termini più dialettici, più problematici. I personaggi dei film degli ultimi due anni sono, si osservi, per lo più personaggi negativi: il « Generale

Della Rovere » è un truffatore, in *Rocco e i suoi fratelli* i personaggi più appassionanti sono quelli negativi, quelli che vibrano appunto sotto la spinta di passioni negative; *Kapò* è la storia di una ragazza che tradisce la sua gente; *La lunga notte del '43* è la vicenda d'un vile. E questo non perché ci sia compiacimento nel descrivere il male nel male, o in altre parole andare a trovare in un periodo oscuro le cose più oscure, ma perché abbiamo avvertito che ora dovevamo guardare più a fondo nel tempo di ieri e restituire la nostra storia in film in forma più complessa, più dialettica.

D. (Antonio Petrucci): *Vorrei pregare l'amico Lizzani di dirci qualcosa dal punto di vista della regia. Ogni film presenta sotto l'aspetto tecnico delle difficoltà che gli sono proprie, diverse da quelle di ogni altro film. Quali sono le difficoltà principali che tu hai trovato nella realizzazione de* Il gobbo *e come le hai risolte? O meglio: noi abbiamo sotto gli occhi come hai risolto certe difficoltà, ma dietro di ognuna c'era un problema che ti sei posto. Quale?*

R.: Il primo problema, come sempre, era il costo di produzione, che è in proporzione diretta al prevedibile successo commerciale del film. Mentre io giravo *Il gobbo,* negli stessi stabilimenti De Laurentiis Comencini realizzava *Tutti a casa.* I due film avevano tutt'e due pochi mezzi, si doveva fare economia; ma per quello di Comencini c'era Sordi protagonista, il che garantiva a priori al produttore il mercato e gli consentiva di largheggiare un po' di più. Per un film come *Il gobbo* invece, e lo stesso De Laurentiis lo diceva confidenzialmente, non si dovevano superare, per forza, i centotrenta, i centoquaranta milioni. Il problema era dunque, con questi pochi mezzi, riuscire a ricostruire un'epoca: il che costituisce sempre motivo di spesa, perché ambientare quindici anni prima è già fare un film in costume e bisogna truccare gli attori in un certo modo e vestirli, e poi si dovevano avere le uniformi, le strade, le automobili dell'epoca. Voglio fare un esempio, che può interessare gli scenografi. L'ultima sequenza, quella che si svolge nel canneto, l'abbiamo girata tutta in un teatrino di posa minuscolo, quanto un'aula di lezione o poco più. Girarla dal vero, all'aperto, di notte, con i carrelli tra le canne, lunghi, tra gli acquitrini, avrebbe comportato almeno una settimana di lavoro; così, l'abbiamo girata in un giorno. Far muovere gli attori in quello spazio ristretto e dar l'impressione di uno spazio vasto, aperto, costituiva una grossa difficoltà. Io l'ho risolta così: ho piazzato la macchina da presa al centro di questo spazio rotondo come un piccolo circolo; ho poi usato un obbiettivo

100 che schiacciasse molto togliendo il senso della circolarità e dando l'impressione d'un carrello laterale. Molto del materiale della sequenza non l'ho poi montato perché era pleonastico e il film non concedeva divagazioni. Sarebbe però interessante vederlo perché si avrebbe l'impressione, col procedimento che ho illustrato, di carrelli lunghissimi di cinquanta metri, che sembrano fatti con la ferrovia. Mi ripropongo anche in futuro di usare questo sistema, ad esempio con i cavalli, naturalmente in uno spazio più grande: si possono fare delle galoppate in mezzo agli alberi che, a girarle dal vero col carrello in ferrovia, bisognerebbe demolire intere foreste. Credo di aver tratto l'idea da qualche film giapponese. Mi hanno sempre colpito certe fughe, certe corse che i giapponesi, ad es. Kurosawa in *Rasho mon* (Rashomon, 1950) e in *Kumonosu dju* (Il trono di sangue, 1957), descrivono con carrelli lunghissimi. Io sono sicuro che sono realizzate nel modo da me sperimentato. Non a caso anche in Kurosawa c'è della nebbia, che si usa sempre quando ci sono paludi truccate, costruite in interni.

D. (PETRUCCI): *In pratica, hai fatto delle panoramiche circolari che fungevano da carrello.*

R.: Sì, panoramiche circolari con obiettivi che facilitino il compito.

D. (PETRUCCI): *Questo dimostra quanto sia necessario conoscere la tecnica e le possibilità della tecnica per potersi esprimere liberamente.*

R.: Senza dubbio. Questo film è stato anche per me di insegnamento, a questo proposito. Ricordo altre sequenze: quella dell'accampamento americano. E' bello in questi casi adoperare la gru: si parte da un dettaglio e ci si muove scoprendo tremila mezzi militari. Io però non li avevo, e allora ho dovuto servirmi di tre sole jeep e fingere che fossero tante. Ho girato tante inquadrature con personaggi diversi, e in ciascuna piazzavo sempre le stesse tre jeep, che naturalmente sembravano altre: a montaggio finito, lo spettatore crede di aver visto un campo militare al completo, e invece io l'ho fatto con quattro soldi.

D. (PETRUCCI): *Nel film appare costante l'uso del carrello, o del finto carrello che ci hai illustrato. Avevi una precisa ragione espressiva?*

R.: Sì, per stare molto addosso ai personaggi. E' chiaro che si tratta di un film d'azione, di movimento; volevo però non perdere

mai il primo piano, la testa, la faccia dell'attore. Del resto, è uno stile comune oggi, quello di stare addosso ai personaggi. In più, c'è entrato il motivo del basso costo: non potendo sfruttare grandi spazi, dovevo giocare tutto sui primi piani e quindi servirmi di carrelli. Anche qui ci sono tanti piccoli trucchi che tutti conoscono per accelerare il carrello, per aumentarne lo spazio ecc. Ho sempre messo i personaggi dietro delle grate o altri elementi scenografici, il che, con un carrello anche breve, dà sempre un senso di maggiore velocità, di ansia. Così, ancora, ho fatto ritmare le spalle dell'attore, per dare la sensazione d'una corsa che nella realtà non c'è: se in primo piano l'attore muove le spalle velocemente, anche se lo sfondo, dato che corre meno di quel che sembra, si muove meno, lo spettatore non se ne accorge.

D. (Petrucci): *Lavorando con gli attori hai trovato particolari difficoltà?*

R.: La difficoltà era per Gérard Blain: bisognava togliergli tanti piccoli non dirò vizi, ma abitudini caratteristiche dell'attore francese, il modo stesso di gestire, ad esempio. Forse qualcosa è rimasto. Poi bisognava armonizzare i diversi stili di recitazione. Garrani, per prenderne uno, è un tipico attore di teatro, qualche piccolo eccesso c'è, qualche piccola cosa che va al di là di una recitazione cinematografica. Però, dato che in altre occasioni mi si è accusato o di freddezza o di certo eccessivo rigore nella recitazione, nel voler contenere gli stati d'animo, stavolta ho voluto lasciar fare, se c'era anche un po' di teatro non importava.

D. (Petrucci): *Adesso vorrei fare una domanda non tendenziosa ma un pochino critica. Non ti pare che il personaggio del gobbo sia riuscito troppo stilizzato?*

R.: Sì. La storia del gobbo qui diventerebbe lunga. Non voglio drammatizzare, difendermi con la censura e dire che la censura ha tagliato questo e quello, perché in realtà il duello che c'è sempre fra autori e censura in questo caso s'è chiuso con un conto alla pari: io ho perso qualcosa, però il film è uscito. Il rischio non era di piccoli tagli ma che qualcuno affermasse che il film era totalmente negativo e quindi non uscisse. Per riparare a questo ho eliminato diverse piccole sfumature del personaggio. Il consiglio dei censori era infatti proprio questo: rendere il personaggio più crudo, renderlo — non sembri paradossale — più negativo, in modo che ci sia meno attaccamento da parte del pubblico e quindi il film sia meno perico-

loso. Vorrei dire ancora una parola che forse è essenziale, l'ho detta anche nella premessa al libro che è stato fatto sul film. Credo che noi oggi siamo maturi per avere in Italia una censura di tipo, diciamo, americano, dove il dibattito sui pubblici poteri, per es., non è visto con sospetto, perché nessuno pensa che attaccando, che so, un maresciallo dei carabinieri si voglia attaccare tutta l'Arma dei carabinieri. Invece da noi c'è ancora la mentalità che, quando si tocca una determinata persona, tutta la categoria venga implicata. Prendere di petto le cose, con sincerità, non significa e non deve comportare demolire l'ordinamento statale, gli istituti o le categorie professionali. Per *Il gobbo* ci sarebbe voluta una censura di questo genere. Allora questo gobbo lo si sarebbe visto nei rapporti con le autorità, si sarebbe dovuto vedere un funzionario famoso che c'era allora, un po' l'anima nera di quel periodo. Lui ad un certo punto catturava dei prigionieri, questi prigionieri erano portati alla questura e qualcuno li liberava. Allora il « gobbo » perdeva la testa e diceva « Adesso faccio la guerra a modo mio », anche dopo la Liberazione, come nel film dice invece ai partigiani, nella prima parte. Anche dopo la Liberazione, quindi, c'era un urto frontale fra il « gobbo » e le autorità. Ma speriamo, a poco a poco, di riuscire a fare dei film più dialettici, più di dibattito.

D. (ENZO BATTAGLIA, Regia): *Come inquadra* Il gobbo *nel resto dei suoi film?*

R.: I miei film. Non ripudio *Esterina,* perché è un film onesto e fatto con molta onestà e impegno. Potrei affermare perfino che *Esterina* rivelava forse qualche aspetto del mio modo di vedere i personaggi che negli altri film è meno visibile, sovrastato da fatti più grossi. Comunque, è stata una deviazione dalle mie corde abituali. Un rapporto più preciso si può stabilire fra *Il gobbo* e *Cronache di poveri amanti* e quegli altri due o tre film che in dieci anni di lavoro restano il meglio di quel che ho cercato di fare. C'è qui come là lo sforzo di ricavare i personaggi dalla storia e in particolare dal periodo in cui più rovente era la lotta civile. In *Cronache di poveri amanti* c'erano i banditi, come ci sono nel *Gobbo.* Nel *Gobbo,* però, di nuovo c'è questo: forse, sì, meno approfondimento che negli altri film, ma certo un'ambizione di cominciare, anch'io, a vedere i personaggi di per sè, nella loro complessità, e non fare ancora, di nuovo, il film sulla Resistenza, bensì, in quella cornice, indivi-

duare un personaggio ambiguo, vederlo in quell'epoca e misurare la mia capacità o meno di andare in fondo a questa strada, al passo con quanto oggi chiede il pubblico ed esige lo sviluppo stesso del cinema italiano.

D. (Marco Bellocchio, Regia): *Intende proseguire in questa direzione? Ha già qualche proposito definito?*

R.: Prendiamo ad esempio l'atteggiamento degli ebrei. Forse farò un film che dovrebbe intitolarsi *L'oro di Roma* e che rievocherà un ennesimo episodio di Roma città aperta: il ricatto che i tedeschi fecero agli ebrei, chiedendo in ventiquattr'ore cinquanta chili d'oro pena la deportazione totale. Poi, come è noto, il Papa stesso offrì la somma, ma i tedeschi li deportarono ugualmente. Ebbene io vorrei fare un film in cui per la prima volta tutti si chiamino col loro vero nome, e far vedere il Cardinale che porta l'oro agli ebrei per disposizione del Pontefice e Himmler che telefona da Berlino e si informa su come reagirà il Papa a deportazione avvenuta e l'atteggiamento degli ebrei stessi. Vorrei, in altre parole, fare una pellicola un pochino critica sugli ebrei, cioè non fermarmi agli ebrei-vittime ma scendere a fondo e vedere anche le responsabilità. Io interrogando recentemente degli israeliti a Roma mi son trovato inaspettatamente di fronte ad alcuni che han cambiato discorso, che non vogliono parlare di queste cose, che dicono: non è il caso di riandare a quegli episodi, noi siamo una minoranza, quindi è meglio non..., quasi temessero che anche oggi possa riaccendersi una persecuzione se essi prendono un atteggiamento troppo deciso. C'è, insomma, in alcuni israeliti, un atteggiamento di remissività, di passività che va analizzato: in quell'episodio dell'oro, per esempio, nessuno pensò a fuggire oppure ad armarsi e reagire. In sostanza, credo che anche in certi fatti storici acquisiti, sia giusto scendere all'analisi e vedere tutto più dialetticamente.

D. (Manrico Melchiorre, Recitazione): *Tornando a* Il gobbo, *la scelta di Gérard Blain fu dettata da un particolare motivo? Forse somiglianza col personaggio storico?*

R.: C'era un fatto di somiglianza; non dico proprio una somiglianza assoluta, ma di statura, di figura, il collo un po' corto ecc., tutti elementi che facilitavano il compito del truccatore. Si era pensato in un primo tempo anche a Corrado Pani, ma è più calabrese Gérard Blain che non Pani, e poi... poi la scelta del protagonista è sempre

affidata a tanti fattori. De Laurentiis aveva visto *Les cousins* (I cugini, 1959) di Chabrol, voleva scritturare Blain per un film, gli piaceva, io in quel momento avevo questo soggetto per le mani e allora s'è detto che con quell'attore e quel soggetto c'era il film ideale. A parte il fatto contingente, Blain per me andava bene: se avessi dovuto scegliere fra gli attori italiani di quell'età forse non trovavo il tipo adatto.

D. (MELCHIORRE): *Non v'è stata, insomma, una costrizione da parte della produzione?*

R.: No, c'è stato entusiasmo. Prendere Gérard Blain facilitava il film, è vero, anche per via della coproduzione francese, ma non ero di fronte a un obbligo. Come ho detto, in effetti fra i giovanissimi attori italiani non c'era quel tipo: l'unico candidato, Pani, che è un bravo attore davvero, era fisicamente meno adatto di Blain.

D. (MELCHIORRE): *Anche lei, come altri registi italiani, preferisce gli attori stranieri?*

R.: No, però oggi c'è una certa moda in questo senso. Consideriamo il fatto, però, nei limiti della libertà del regista, che per quanto riguarda gli attori deve spesso subire le scelte dei produttori. Per *Esterina,* ad esempio, mi fu imposto il protagonista maschile. Presi Geoffrey Horne, che è americano, e poteva passare abbastanza bene per italiano come figura fisica, come tipo, però la stessa parte avrebbe potuto essere benissimo interpretata da attori italiani.

D. (MARIO VERDONE): *Sei soddisfatto della sceneggiatura? Specie per quanto riguarda i dialoghi, vi sono delle battute che nuocciono al racconto, alla psicologia dei personaggi. Per esempio: dopo l'incontro fra il gobbo e la figlia del fascista, gli amici, respinti da lui mentre volevano violentarla, gli chiedono subito: « Che, ne sei innamorato? ». La battuta deve servire al racconto, ma al tempo stesso accelera eccessivamente i tempi sul presunto amore fra il gobbo e la ragazza. In rapporto a questo, in che misura ha collaborato Pasolini alla sceneggiatura? Ha avuto mano anche nei dialoghi (e per inciso vorrei sapere se sei soddisfatto della sua recitazione)?*

R.: Della sceneggiatura non sono soddisfatto, ma dico subito che non voglio con ciò dividere le responsabilità: il regista è sempre corresponsabile, che firmi o no. Quella delle sceneggiature è una vecchia croce del cinema italiano, indubbiamente è il nostro lato debole. A mio modo di vedere bisogna risalire, per spiegarlo, alla mancanza di una grande tradizione drammatica di teatro e di una

grande tradizione narrativa. Noi siamo dei grandi poeti, dei grandi lirici, dei grandi saggisti, ma non abbiamo un grande teatro né un grande romanzo come hanno invece tutte le nazioni di una certa civiltà. C'è dunque alla base un'antica carenza tradizionale...

D. (VERDONE): *Io direi che quando una sceneggiatura è firmata da cinque, sei autori — spesso estranei fra loro — già in partenza è una sceneggiatura sospetta...*

R.: E' chiaro, perché vuol dire che ci hanno messo le mani in troppi. Come riparare a questa deficienza? Con l'esperienza, diventando maturi. Certo che sulle nostre spalle grava appunto l'onere di fare, attraverso il cinema, teatro in un Paese che non ha teatro, romanzo in un Paese che non ha romanzo (a parte quei pochi nomi che tutti sappiamo). Abbiamo avuto il neorealismo, poi però ci si è accomodati, si è creata una piccola tradizione e si è finiti in quei prodotti in cui il neorealismo è diventato una moda: le sceneggiature si perfezionano perché ci si attesta su un modo di esprimersi. Oggi attraversiamo nuovamente una fase critica perché gli autori si son lanciati in avanti e tentano il nuovo, mentre le sceneggiature restano indietro e si sente di più questa difettosità loro, questa carenza storica. Quanto al contributo di Pasolini, egli ha partecipato ad una prima stesura su cui non eravamo molto d'accordo sicché, me consenziente, ha ritirato la sua firma. Pasolini voleva fare un racconto che non era possibile per le ragioni dette sopra, un racconto-cronaca anziché un racconto-romanzesco. Poi c'era il linguaggio da lui adoperato, che io, che sono romano e conosco bene dialetto e gergo, trovavo eccessivo e a volte di maniera. Mi ha dato però delle idee che sono rimaste di fondo. Pasolini, comunque, non condivideva l'andamento romanzesco del film. In un certo senso poteva avere anche ragione e sono d'accordo che si poteva fare un film nettamente superiore facendo una pellicola di cronaca, più diretta, con meno intreccio; in tal caso, però, ci volevano altre carte nel giuoco della sceneggiatura, cioè veramente poter dare l'epoca con una maggiore verità. Quanto a Pasolini attore, è stata questa, strano a dirsi, l'unica imposizione del produttore — amichevole, tant'è che poi l'ho accettata, anche perché ero curioso di vedere il risultato. E' stata una trovata di De Laurentiis, anche a fini pubblicitari, e indubbiamente la faccia, quella faccia patibolare, andava bene per il monco. Dopo qualche giorno di incertezza, in cui fece due o tre scene che poi

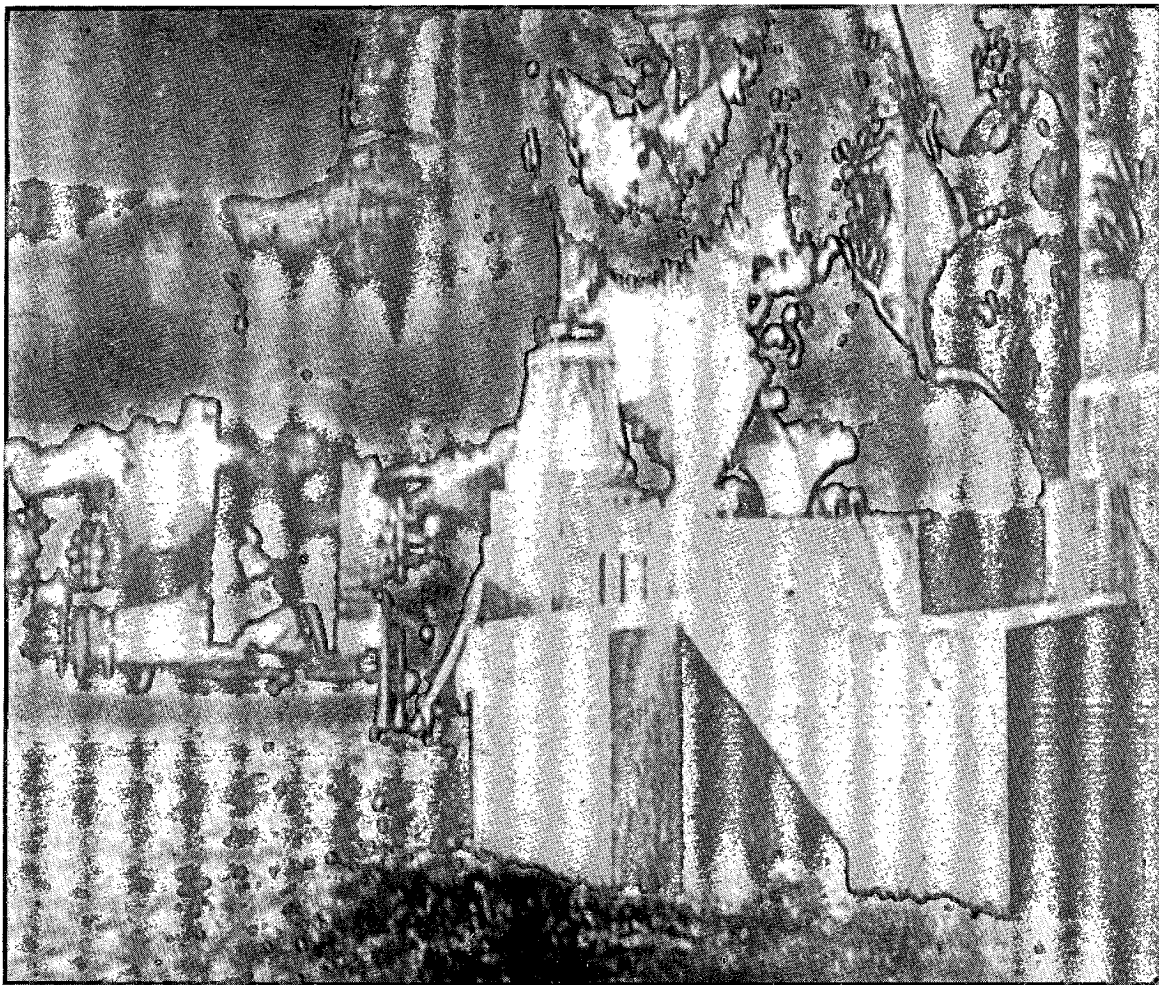
ho tagliato anche per altre ragioni, è andato abbastanza fluidamente. D'altra parte, proprio digiuno non era: Pasolini ha fatto tutto nella sua vita e ha fatto anche l'attore in filodrammatica. La cosa più difficile era farlo morire, e lì si sente, secondo me, la mancanza di mestiere.

D. (Luciano Mondani, Ripresa cinematografica): *Ha scelto lei l'operatore? Ha seguito dei criteri particolari?*

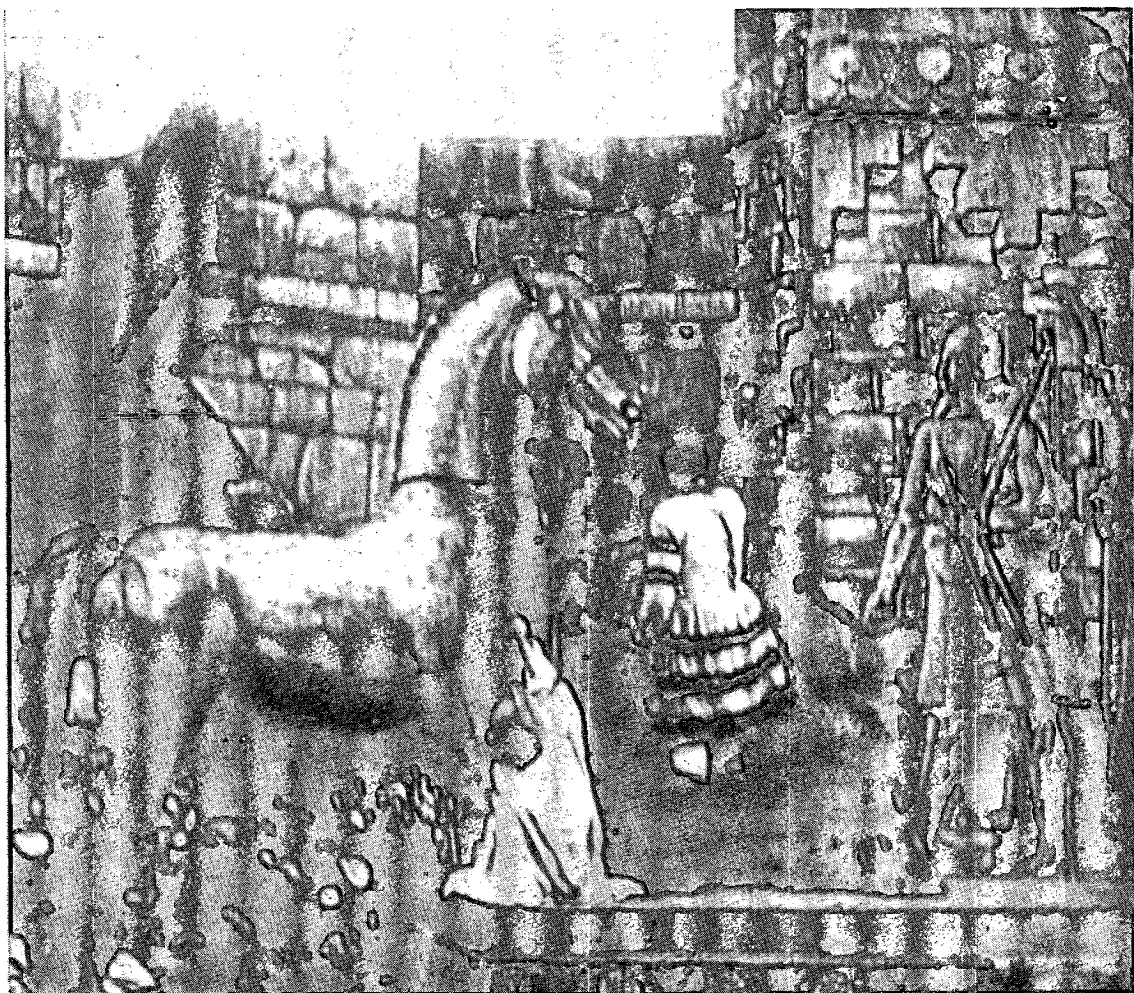
R.: Dovevo avere come direttore della fotografia Aldo Tonti, di cui conoscevo bene lo stile, che è già uno stile tradizionale nell'ambito del cinema italiano. Si sa già quel che si vuole scegliendo un operatore come lui. Poi Tonti è dovuto andar via ed è sopravvenuto Leonida Barboni (anche questo fa parte di un tipo di organizzazione all'americana che c'è oggi nelle grandi case e specialmente da De Laurentiis: una intercambiabilità dei mezzi e anche degli uomini che prima nel cinema italiano non si usava). Barboni si è adeguato al tipo di fotografia di Tonti. Ho fatto però delle riprese anche con Gabor Pogany, per esempio la scena in cui il « Gobbo » fugge in mezzo al deposito di bottiglie; forse vi si sente qualcosa in più, di eccessivo, quell'illuminazione effettistica... D'altra parte ogni operatore, anche se si adegua alla fotografia voluta dal regista o dal precedente operatore, non può non far trasparire la propria unghiata. Infine mi son valso della collaborazione di Aquari, che ha curato alcune riprese molto belle, ad esempio le albe dei titoli di testa e alcuni passaggi di notte...

D. (Mondani): *Ha influenzato in modo particolare la fotografia?*

R.: Questa volta no, per reazione. Negli altri miei film, infatti, spesso ho fatto prendere il « Nastro d'argento » ai miei operatori proprio perché, in un certo senso, li aiutavo molto: a volte mi sforzo di scegliere l'inquadratura in cui so che l'effetto fotografico può venire particolarmente efficace. Nel *Il gobbo,* quasi polemicamente con me stesso, non ho voluto preoccuparmi della fotografia: ho voluto una fotografia buona, realistica, che si adattasse a un racconto di questo genere, non estremamente raffinata, che potesse saldarsi con inserti di repertorio. Si veda quando il « Gobbo », in controcampo, saluta la folla. Mi sembra che non si noti la differenza fra quelle scene di vere attualità e le inquadrature girate da me. A raggiungere un equilibrio di tono si lavora, oggi, molto in sede di stampa; comunque ho cercato di evitare il preziosismo delle immagini.

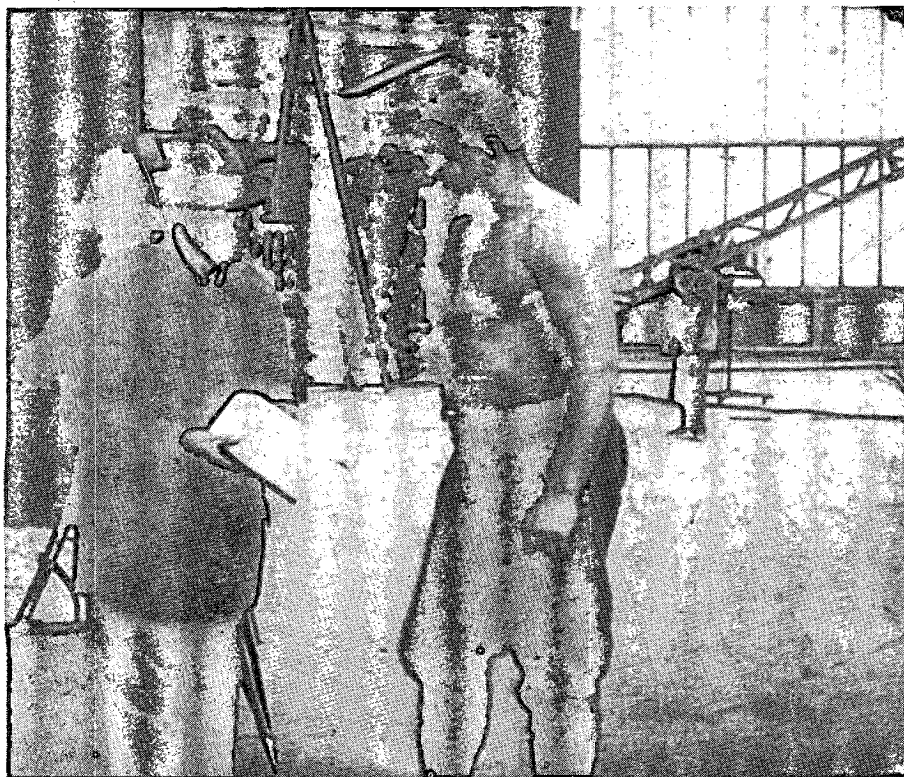
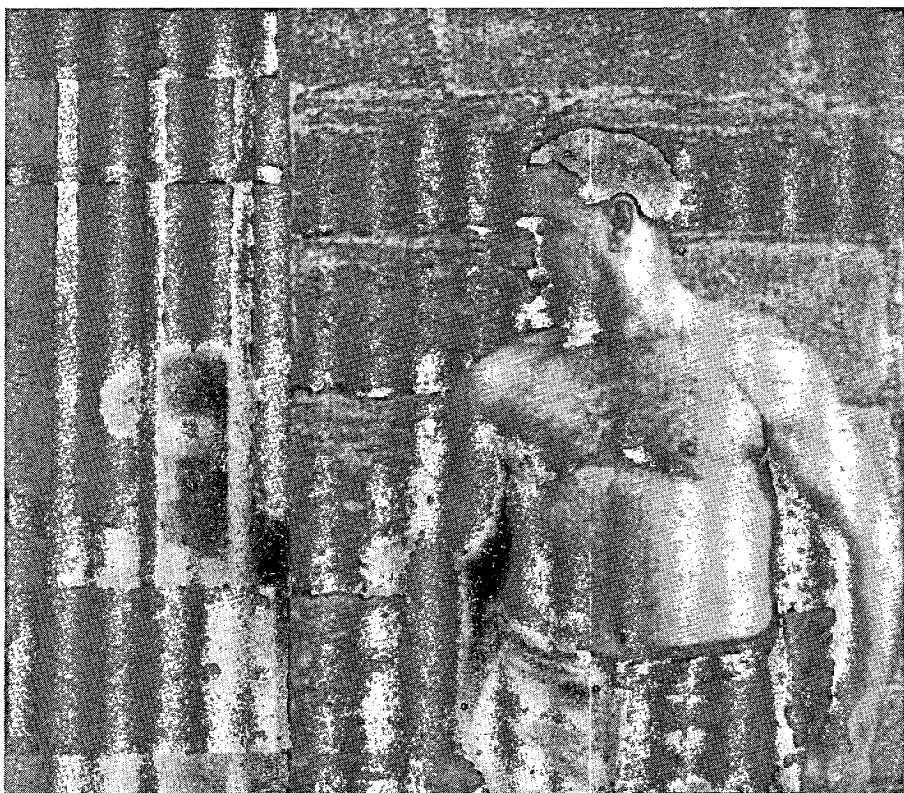
Immagini di Pastrone

Scoperta della scenografia

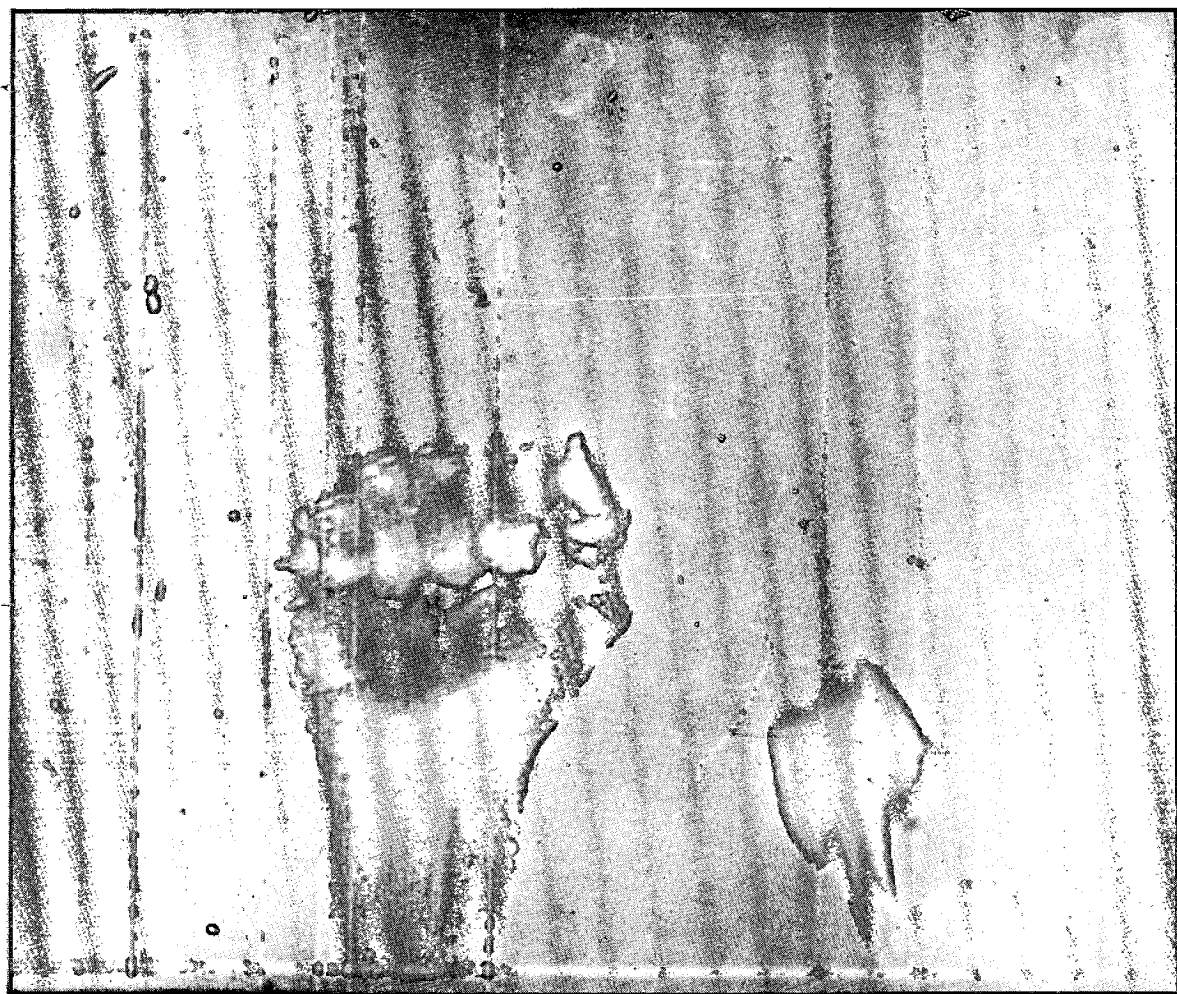
In luogo dei vecchi fondali ereditati dal palcoscenico, è merito di Giovanni Pastrone aver introdotto nel cinema italiano un'autentica scenografia, con piena consapevolezza del giuoco dei volumi e degli spazi al fine di creare una prospettiva ideale, legata al mezzo cinematografico. (Da *La caduta di Troia,* 1911 - fotogramma originale).

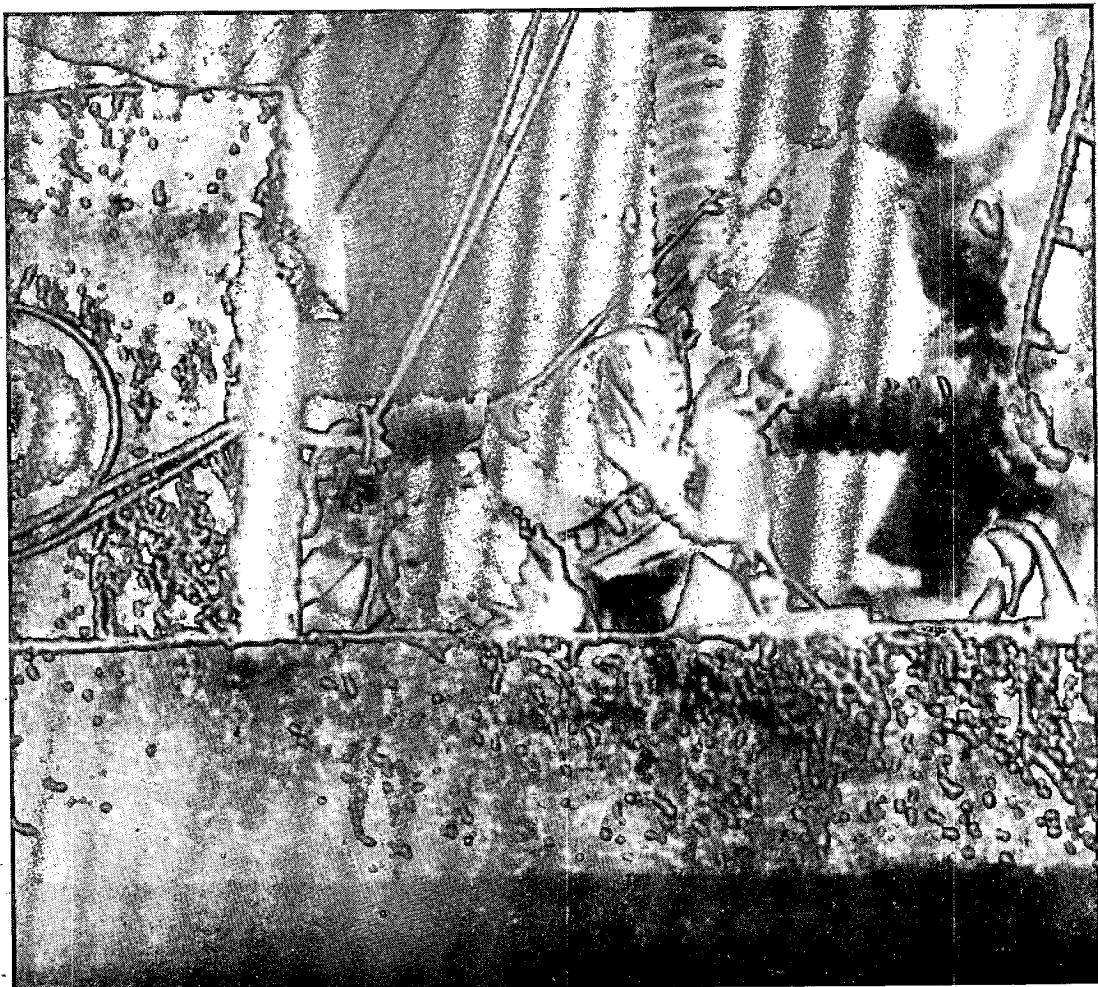
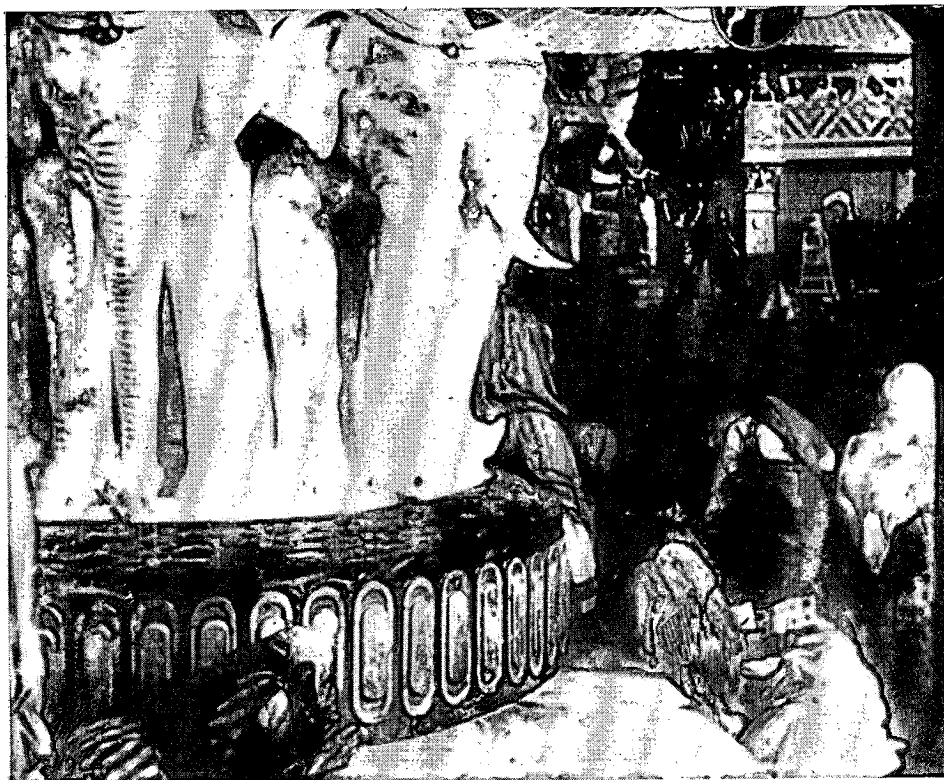
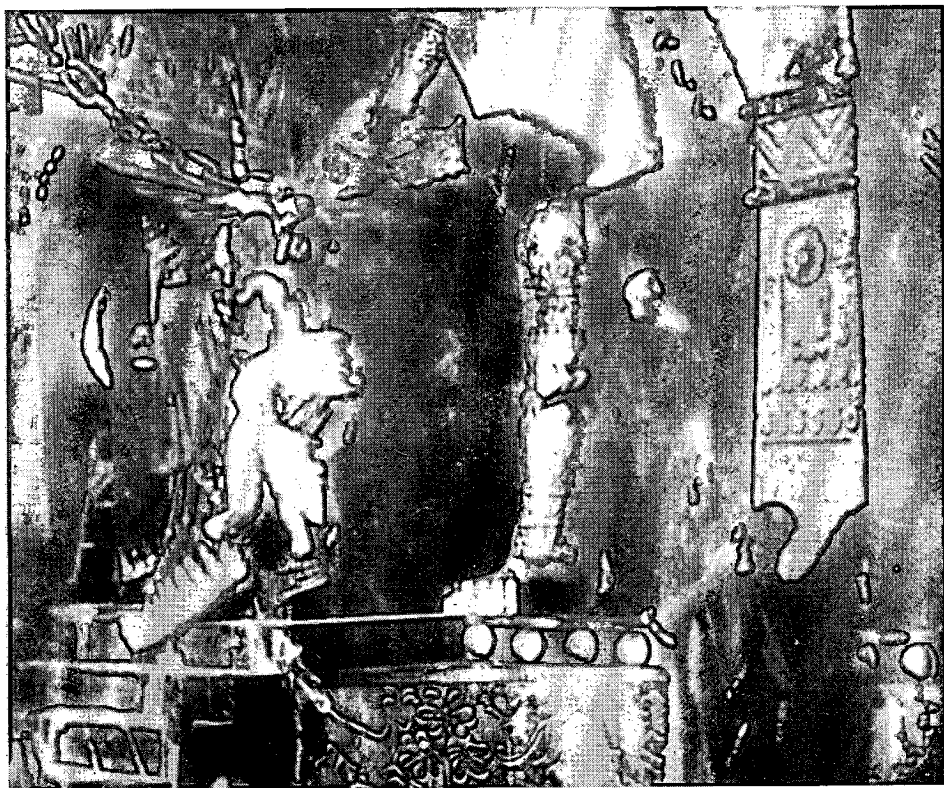
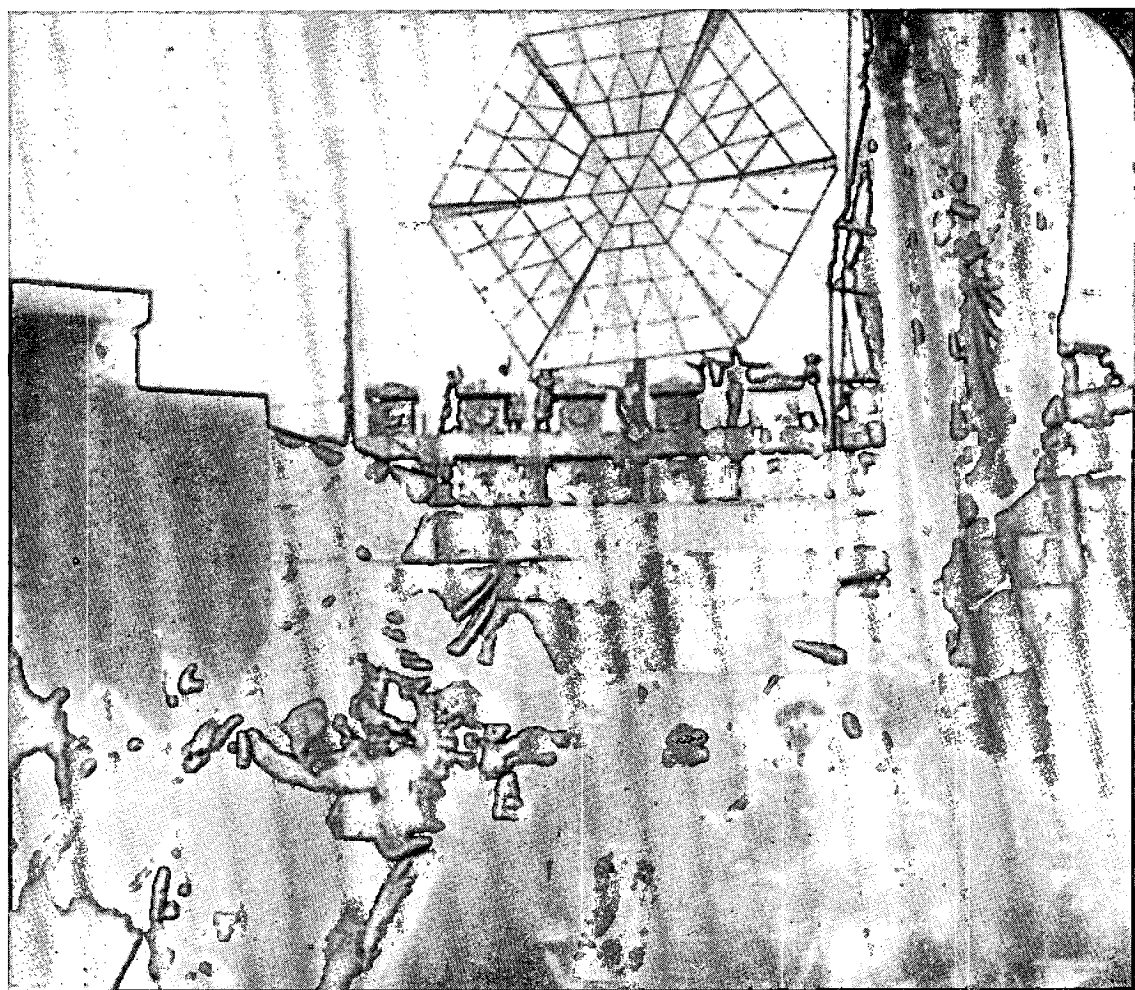
Prefazione al capolavoro

Nel 1911 *Cabiria* è ancora di là da venire. *La caduta di Troia,* tuttavia, ne costituisce in un certo senso la preparazione, se non altro perché con il suo eccezionale metraggio — 600 m. — abitua a film più complessi e di più ampio respiro.

Maciste: un personaggio

Maciste, il gigante buono, nasce come personaggio di *Cabiria,* ma in seguito acquista una sua autonomia e dà luogo a diversi film popolarissimi. Anche dopo *Cabiria,* però, Pastrone segue Maciste, supervisionandone parecchie pellicole e contribuendo così al consolidarsi di uno dei più solidi « miti » divistici del cinema muto italiano, prototipo di un nuovo « eroe » dalle qualità atletiche e acrobatiche.

I tempi dell'Itala

(*Sopra, a fianco e nella pagina precedente*) Maciste (Bartolomeo Pagano) in *Maciste in vacanza* (1920) di R. L. Borgnetto, supervisione di Giovanni Pastrone, in due fotogrammi originali e in una foto di lavorazione.

Forza drammatica del particolare

Un pugno chiuso che la luce staglia sullo sfondo scuro è un particolare di notevole forza: Pastrone, pur nella vastità del « kolossal », mette in rilievo in *Cabiria,* prima di Griffith, la funzione espressiva del primo piano e del particolare (fotogramma originale).

Da Salgari a D'Annunzio

(*Sopra e nelle pagine seguenti*) Si è discusso a suo tempo se *Cabiria* fosse stato ispirato a Pastrone da *Salâmmbò* di Gustave Flaubert. In realtà, anche se Pastrone, nel colloquio solo ora reso noto da Mario Verdone, evitò di ammetterlo, il soggetto di *Cabiria* non fu che una elaborazione del popolare romanzo di Emilio Salgari « Cartagine in fiamme ». Gabriele D'Annunzio, per molti anni considerato autore del film, si limitò a scrivere le didascalie, anche se le scene, i costumi e certe situazioni risentono d'un « gusto » dell'epoca di cui il poeta fu uno dei maggiori esponenti.

D. (Leonardo Autera): *La ricerca dell'effetto, se non c'è nel tono fotografico, c'è però a volte nel taglio stesso del racconto, nella situazione. Ad esempio, la scena del tram.*

R.: Volendo fare un'autocritica forse troverei l'effetto più in altre scene che in quella del tram. Sono d'accordo, però, che il film presenta delle punte forse un po' eccessive, di effetto, ma d'altra parte esse nascono dalla reazione a certe debolezze di racconto. E' un racconto con l'ambizione di voler dare meno sul piano della logica tradizionale e offrire di più nella delineazione dei personaggi, a grosse contraddizioni, impasti di buono e di cattivo. Si veda il fascista: lo si coglie sia, quand'è in casa, con la figlia, in momenti di umanità, in cui è « buono », sia, fuori, in momenti di retorica, di freddezza, di cinismo. Voler rendere questi contrasti significava affrontare in partenza un film difficile che poteva anche allontanare il pubblico. Allora quasi per reazione, come dicevo, nei punti in cui sentivo il racconto più debole ho voluto dare dei pugni nello stomaco dello spettatore, per frenarlo, per non dargli tempo di riflettere.

D. (Marcello Pandolfi, Regia): *Non c'è il pericolo, spingendo a fondo la « doppia faccia » di ogni personaggio, eliminando una divisione netta fra personaggi positivi e negativi, di essere equivoci sui significati di fondo?*

R.: Sì, in questa direzione il film è stato infatti criticato con una certa severità da una parte della critica di sinistra. Per voler essere obiettivi, mi si è detto, il film rischia di mettere tutti su uno stesso piano: fascisti, tedeschi, italiani. E' indubbio che, quanto a questo, quei famosi tagli su cui non ho drammatizzato hanno forse attenuato la chiarezza di impostazione. Non volevo fare davvero un film equivoco, volevo fare un film antifascista, in cui la linea dello sviluppo storico si capisce che è quella verso la democrazia, sia pure con gli errori, le cadute ecc. Mi rendo conto che invece c'è questo equivoco e ciò deriva dal fatto che forse la linea tematica non è stata portata a fondo con chiarezza di stile. Malgrado tutto, malgrado le contraddizioni dei personaggi, malgrado questo bene che si fonde col male, la strada maestra è sempre verso il bene, il progresso, la democrazia.

D. (Pandolfi): *Non mi sembra che sia risolta sempre la motivazione dei personaggi, e da qui può sorgere l'ambiguità. C'è il fatto episodico e c'è il rapporto fra i personaggi e il fatto episodico, ma c'è pure, e ci deve essere se sono veri personaggi, dotati di una propria autonomia, un rapporto più ristretto dei personaggi fra loro, al di là del fatto episodico. Ad un certo mo-*

mento si può anche pensare, vedendo il film, che i motivi da cui i personaggi sono mossi si ricolleghino a quel tipico «atto gratuito» che qualche volta troviamo nelle pagine di Pasolini. Così vedo che non è, ma allora dovrebbero avere un movente e questo non sempre appare.

R.: C'è stata anche in noi una ricerca proprio di quest'« atto gratuito », di quel tanto cioè che direi è al di fuori perfino della storia ma si muove pur sempre nell'uomo, negli uomini. Malgrado una determinata premessa, per esempio l'educazione al bene, uno prende la pistola e spara, oppure, malgrado una persona sia nata in mezzo alle belve, ad un certo punto si illumina di qualcosa. C'è forse un po' di voluto a questo proposito nel film, ma anche qui siamo in un terreno fatto di carne viva sul quale ci muoviamo con difficoltà perché non siamo ancora all'altezza, e questo lo riconosciamo. Ma è proprio questa novità che cerchiamo malgrado ci dia molti impacci; il linguaggio ci diventa difficile perché ci avventuriamo su un terreno inconsueto e non sappiamo dare quello che promettiamo.

D. (GUSTAVO DAHL, Regia): *Lei ha parlato di nuova dimensione del personaggio, che è quella dialettica: non si è né tutti buoni né tutti cattivi. Ma allora per capire il personaggio dobbiamo identificarci con lui, cercando di vedere il passaggio dagli aspetti positivi a quelli negativi?*

R.: Questo è il grande problema del realismo classico: bisogna essere col personaggio ma allo stesso tempo esserne sempre al di fuori; si deve sempre giudicare e non si deve, per capire, identificarsi del tutto col personaggio. In ciò, in questo rapporto, sta la dialettica che ci deve assistere in questa fase nuova del nostro cinema. Senz'altro, siamo più vicini, oggi, ai personaggi. Un « cattivo », anche un fascista o un nazista, oggi lo possiamo vedere con interesse: voglio capire perché era così, perché quello era un carnefice, perché Eichmann ha fatto certe cose; giudicarlo è facile, voglio capirlo. Però per capire non è necessario identificarsi.

D. (DAHL): *Pure, sembra, vedendo il film, che nella descrizione del «Gobbo» vi siano alcuni momenti di identificazione...*

R.: Questo, se bene intendo, è un limite del film.

D. (SERGIO TAU, Regia): *Il personaggio di Cencio, il partigiano, risulta assolutamente convenzionale.*

R.: E' l'eterno problema dei personaggi « buoni »: anche se guardiamo ai classici, Lucia è molto meno interessante della Mo-

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
BIBLIOTECA

naca di Monza o dell'Innominato. Questi però sono alibi facili: la critica è giusta, senza dubbio la figura di Cencio è la più schematica. Ci sono stati dei tagli di produzione, data la lunghezza del film, e come di solito i personaggi che ne scapitano sono i « buoni ». Si dice: è meglio tagliare questo personaggio, che dice delle cose giuste ma ovvie. D'altra parte bisognerebbe far dire le cose ovvie, giuste, in maniera interessante, e a questo non siamo riusciti.

D. (Paolo Todisco, Recitazione): *Lei crede alle possibilità di utilizzazione degli allievi del Centro Sperimentale di Cinematografia?*

R.: L'inserimento degli allievi del C.S.C. nel cinema è un vecchio problema. Io stesso sono stato un allievo, in quella maniera curiosa in cui lo erano molti negli anni di guerra, il '42-'43. Allora facevo già un pochino di critica, fui invitato e venni qui a fare delle esercitazioni. Una volta ricordo che diedi anche fuoco ad una moviola (allora la pellicola si incendiava ancora), l'assistente svenne ed io ci rimisi l'impermeabile, ma salvammo la situazione. Io stavo analizzando, per fare un saggio per « Bianco e Nero », *Menschen im Käfig* (Fortunale sulla scogliera, 1931) di Dupont; la copia si salvò, per fortuna, ne andarono perduti soltanto due fotogrammi. *Il gobbo* porta il nome del Centro Sperimentale in una posizione abbastanza buona: ci sono io, regista, c'è Aquari, operatore di seconda unità, c'è Romano, un allievo scenografo. Nei film italiani c'è sempre una presenza del C.S.C.: a volte può essere un attore di primo piano, altre volte alcuni tecnici. Da parte di noi professionisti non c'è prevenzione verso gli allievi, anzi c'è parecchia buona volontà. Capita, purtroppo, che, specie per necessità di coproduzione, siano poco favoriti gli allievi attori, svantaggiati rispetto agli stranieri; imporre i nostri attori è una lotta da fare, e io mi schiero sempre dalla vostra parte. Spesso però bisogna cedere, son tante le cose da chiedere, le battaglie da fare per portare in porto un film nel corso di uno, addirittura di due anni, che a volte si cede sul settore attori piuttosto che su un altro...

D. (Fioravanti): *Sono convinto, però, che la responsabilità maggiore è dei produttori, più che dei registi.*

R.: Infatti. Se dipendesse da noi registi, è facile trovare fra gli italiani ampie possibilità di scelta.

D. (Rosalba Menichelli, Costume): Il gobbo *è un film situato in un'epoca precisa, lo si può quasi considerare un film « in costume ». Quali problemi*

ha dovuto affrontare a questo proposito? Ha scelto dei « tipi » in funzione della cornice ambientale o ha adattato il personale umano a disposizione all'epoca?

R.: Un po' tutt'e due. Il costumista era Piero Gherardi, un uomo il cui mestiere esula dal campo puramente tecnico del costume: spesso inventa i tipi, più che vestirli. Blain, per esempio, l'ha vestito di nero. Io avevo dei dubbi, perché mi sembrava che, se vestivamo sempre di nero uno che poi lotta contro i fascisti, c'era il rischio di confonderci. Invece, Gherardi aveva visto giusto; non è che sia una gran trovata, però questa uniformità di abiti funerei aiuta la definizione del personaggio. Per la Ferrero c'era la difficoltà dei capelli. Avrete notato che in una scena porta la parrucca, si vede molto bene, poi non la porta più. Perché? Perché c'eravamo accorti che con quella parrucca, anche se il « tocco » dell'epoca era più « perfetto », la Ferrero sarebbe stata sgradevole, falsa, per tutto il resto del film; ad un certo punto, è meglio una pettinatura non esattissima ma vera, naturale, che permetta all'attrice di muoversi a suo agio, con più verità, con più disinvoltura. Nelle linee generali abbiamo avuto una certa cura, ma senza essere rigorosi. Mi ricorderò sempre quelle scarpe ortopediche come un incubo: vedere tutte quelle comparse con quelle calzature era poco gradevole, a quindici anni di distanza non sopportiamo più la moda vecchia. Così, nei particolari ho lasciato un po' correre, tanto ce lo potevamo permettere data quella tipizzazione interiore più che esteriore che avevo cercato di raggiungere. Non avevo i mezzi per fare un film « in costume » e quindi dovevo restituire l'epoca soprattutto in certi caratteri, in certi schematismi interiori dei personaggi, sicché può darsi che come fedeltà ambientale e di abbigliamento il film dia un'impressione di eccessiva disinvoltura.

D. (Kalam Shamsuddin, Regia): *Mettendoci nei panni di uno spettatore straniero, che non conosca i fatti o l'ambiente, che debba apprendere quel periodo e quei personaggi solo dalla visione del film, trovo che l'impressione sarebbe di una vicenda mossa, ben costruita, ma esteriore, di cui difficilmente comprenderebbe il significato.*

R.: Non è la prima persona che mi rimprovera questo: ho avuto altre critiche in questo senso. E' indubbio che uno straniero può capire meno il significato del film. Certe parole, il modo di vedere il personaggio fascista, l'impostazione del personaggio del partigiano, tutto questo mi sembra abbastanza importante se lo inse-

riamo nell'attuale fase di ricerca, di discussione che c'è all'interno del cinema italiano. C'è un'idea nuova in questa maggiore complessità, che può portare un elemento utile nella dialettica degli autori italiani oggi. E' chiaro però che l'opera d'arte deve essere universale, porre, in altre parole, a tutti gli stessi problemi, e *Il gobbo* non possiede, forse, questa universalità. C'è quindi una diversità di possibile giudizio nei confronti del film da parte d'un italiano e d'uno straniero, spettatore o critico che sia. In ogni caso accetto il rilievo: anche visto con gli occhi nostri, italiani, il film poteva essere meno « western », più problematico. Tuttavia, ripeto, c'è da considerare una situazione di limiti generali. Non mi riferisco a limitazioni meccaniche di censura: non si può mostrar questo, non si può dire quello. Mi riferisco piuttosto, in termini più ampi, alla situazione della società italiana che è ancora una società tradizionalista, un poco conformista, il che comporta che, ogni volta che si affronti un tema nuovo, un problema, c'è una specie di ostilità, di malessere generale, perché è duro e difficile guardare dentro se stessi sia come individui che come nazione, vedere i propri difetti, le proprie manchevolezze. La storia del gobbo è, lo rilevavo all'inizio, un'altra rispetto a come risulta dal film. E' la storia di un criminale — forse anche peggiore, anche più crudo, più crudele — che si legava alla storia di una società ricca di contraddizioni anche più grandi, più vaste, che nel film non si potevano porre in luce. La lotta di un artista è sempre questa, per raggiungere un ostacolo che si fa sempre più difficile. Per farne un film sul serio universale, che parlasse a tutti, anche agli stranieri, bisognava raggiungere un obiettivo molto lontano ed estremamente difficile; invece *Il gobbo* è rimasto, con tutta probabilità, molto al di qua di quell'obiettivo, ma può servire agli italiani come elemento di discussione, anche se, anche per noi, ripeto, poteva essere molto più avanzato. Non lo è stato per varie ragioni, esterne — produzione, censura ecc., i limiti di sempre — ed interne — la mancanza di maturazione di noi autori italiani rispetto ai nuovi temi che siamo in dovere di affrontare.

D. (GUIDO CINCOTTI): *Tirando le somme, puoi dire di riconoscerti in questo film, nella stessa misura in cui senti tuo, che so, un* Cronache di poveri amanti? *Hai sentito la materia in misura analoga o maggiore o minore?*

R.: Ho sentito la materia abbastanza, anche perché sono romano e quel periodo l'ho vissuto. Forse non ho conosciuto il « Gobbo » ma gli sono passato vicino chissà quante volte, forse ho parlato con

tanta gente uguale a lui. In questo senso il film mi ha affascinato e l'ho sentito. Tuttavia è indubbio che questo mondo di passioni più ambigue, e per un certo verso più violente, mi è meno vicino del mondo che ho trovato a suo tempo nelle pagine di Vasco Pratolini, più consono alla mia natura e al mio temperamento (1).

---

(1) Questo colloquio si è svolto in un'aula del Centro Sperimentale di Cinematografia il 21 dicembre 1960, dopo la proiezione per allievi e insegnanti, alla presenza dell'autore, del film *Il gobbo*. Dirigeva il dibattito il direttore del C.S.C., Leonardo Fioravanti. Abbiamo trascritto integralmente, salvo piccoli adattamenti di forma, il colloquio da una registrazione su nastro.

Note

Esplorazione, etnografia e sociologia

Anni addietro, quando il « Festival Internazionale della Montagna » cominciava a dare preoccupanti segni di stanchezza si pensò di allargare la cerchia d'interessi di questa manifestazione affiancando al cinema di montagna quello di esplorazione. Non mancarono, ovviamente, critiche (talvolta poco obbiettive) e recriminazioni (talvolta violente oltre misura) circa lo snaturamento di una iniziativa che si era affermata in maniera molto soddisfacente. Noi fummo tra quelli che ritennero l'allargamento frutto di una intelligente politica organizzativa e, in più occasioni, cercammo di far intendere, a chi non lo voleva affatto, come l'aggiunta di un settore parecchio affascinante e suggestivo poteva recare notevoli vantaggi e costituire la premessa per un ringiovanimento del Festival. E neppure fummo d'accordo con chi vedeva in questa modificazione il pericolo di una messa a riposo del cinema di montagna. La nostra convinzione si basava sull'esame obbiettivo della situazione: una cinematografia specializzata, al pari di quella alpinistica, non può, da sola, reggere una manifestazione annuale (anche perché le « grandi » imprese alpinistiche non nascono al tocco di una bacchetta magica) e neppure è accettabile una monocorde ripetizione di motivi e temi. D'altra parte, il cinema d'esplorazione godeva in quel tempo di una larga popolarità grazie ad alcune opere di rilievo che avevano imposto questo genere all'attenzione della critica e del vasto pubblico. Trento poteva quindi appoggiarsi a questa specializzazione con una certa fiducia e su di essa contare quale elemento « diversivo » e, per certi aspetti, direttamente collegato al tema fondamentale della manifestazione.

I frutti della collaborazione montagna-esplorazione non mancarono e, alla resa dei conti, il cinema di esplorazione si dimostrò ottimo compagno, oltre che intelligente collaboratore. Opere di rilievo vennero presentate e nel 1957 (8ª edizione del Festival) il massimo premio, il « Gran Trofeo Città di Trento », venne assegnato ad un film di questa categoria, La muraglia cinese *di Carlo Lizzani. Questo fatto, però, rinfocolò antiche rivalità e nuovamente sorse all'orizzonte la polemica circa il peso che il nuovo venuto aveva gradatamente assunto in seno al Festival. Ritenendo che certe opere fossero state accolte nella sezione « esplorazione » con troppa generosità da parte della Commissione di selezione, venne riveduto il regolamento della manifestazione riguar-*

dante questo settore, e le Commissioni successive misero in atto il pugno di ferro intendendo sceverare, sin nei minimi particolari, le singole opere al fine di stabilire se, effettivamente, «documentavano una spedizione condotta in luoghi scarsamente conosciuti, oppure documentavano una indagine di valore scientifico svolta direttamente su aspetti fisici o ecologici o antropici o archeologici della terra».

La bontà delle intenzioni — in questa prospettiva restrittiva — non vogliamo minimamente porla in dubbio, ma, guardando ai fatti, ci vien da domandarci se è stato vantaggioso giungere a questi estremi rimedi. E la prova l'abbiamo nel ridotto numero delle opere accettate quest'anno in questa sezione: cinque in tutto (di cui tre di cortometraggio). Col risultato che la Giuria «constatata la scarsa consistenza numerica delle partecipazioni in alcune categorie, particolarmente per quanto riguarda i film d'esplorazione, ha deciso, a grande maggioranza, di non assegnare il Trofeo Gran Premio Città di Trento, destinato al miglior film in senso assoluto». Per non essere fraintesi precisiamo che non intendiamo addossare ad alcuno la responsabilità della mancata assegnazione del massimo premio, né vogliamo sostenere che con una più benevola «selezione» si sarebbe potuto avere il vincitore assoluto. Segnaliamo questi fatti (che vanno legati allo scarso livello artistico generale delle opere di montagna) per fare un opportuno punto della situazione.

La nona edizione del Festival ha chiaramente indicato in quale direzione debbano lavorare gli ottimi organizzatori trentini perché la loro manifestazione non scada d'interesse e, nel medesimo tempo, ha confermato in maniera indiscutibile come si debba insistere sulla collaborazione montagna-esplorazione. Se quest'anno fossero mancate le cinque opere di esplorazione il livello complessivo sarebbe risultato molto basso e la monotonia avrebbe soffocato la sala del Teatro Sociale. Coloro i quali ancora insistono nel ritenere il cinema di esplorazione un ospite non gradito devono necessariamente ricredersi e convincersi che dall'esito complessivo della manifestazione trae vantaggio e non poco vanto anche quel cinema di montagna per il quale professano tanto amore e considerazione.

E poiché abbiamo, sin qui, parlato del cinema d'esplorazione proseguiamo il discorso accennando alle due opere che si sono nettamente imposte: L'exploration du volcan Niragongo *di Haroun Tazieff e* Geisterland der Südsee *(Il paese degli spiriti nel mare del Sud) di Eugen Schummacher. Tazieff, del quale ricordiamo* Les rendez-vous du diable *che lo scorso anno ebbe il «Nettuno d'argento» per la categoria esplorazione, può ormai considerarsi uno specialista in fatto di cinema vulcanologico ed i risultati da lui ottenuti con questo secondo esperimento (interamente dedicato al Niragongo) possono considerarsi eccellenti, oltreché spettacolarmente di rara suggestione. L'impressionante fenomeno naturale è stato esaminato da Tazieff con rigorosa osservazione e la «camera», abilmente guidata, ne ha colto gli aspetti più emozionanti e straordinari.*

Eugen Schummacher — altra vecchia conoscenza di Trento — guidando una spedizione tedesca nel cuore della Nuova Guinea ha saputo cogliere con particolare sensibilità (e rendere attraverso un colore invero non comune) alcuni singolari aspetti della fauna di questa terra e dei costumi dei suoi abitanti.

Il film, al quale è stato assegnato il « Nettuno d'argento », è certamente da collocare tra i migliori nel suo genere, sia per il rigore scientifico col quale è stato realizzato sia per il gusto col quale ha saputo fondere i diversi elementi dell'indagine. Il massimo premio in questa categoria è stato assegnato al giapponese Hikio Himalaia *(I misteri dell'Himalaia) di Shoichi Shimada — precedentemente presentato alla Mostra veneziana del documentario — « per il realistico contributo che reca alla conoscenza dei costumi di certe popolazioni dell'Himalaia ».*

« Per aver documentato con esauriente chiarezza e con senso drammatico la preparazione e lo svolgimento di una importante impresa himalaiana » il Kanjut Sar *di Guido Guerrasio ha meritato il massimo premio della categoria « montagna ». Sarà opportuno precisare, però, che Guerrasio non ha firmato il film come regista, bensì come ordinatore del materiale girato da Piero Nava. Il film, pur ripetendo alcuni luoghi comuni tipici di questo genere di reportages, si raccomanda per la chiara esposizione e per la sobria descrizione della fase di approntamento della spedizione (fase questa che, solitamente, occupa troppo spazio e che si disperde in annotazioni di nessun interesse spettacolare). Pure premiati* Kindu Kush *di Franco Aletto e Carlo Alberto Pinelli e* Jannu 1959 *di Jean Franco, Pierre Leroux, Guido Magnone e Lionel Terray. Entrambe le opere documentano coraggiose spedizioni condotte, la prima, tra l'imponente catena di monti che si estende, a nord-ovest dell'Himalaia, tra l'Afganistan e il Kashmir, e, la seconda, nell'Himalaia nepalese. Il film italiano, girato da due giovani cineamatori (con la collaborazione di Fosco Maraini), va elogiato per la vivezza della realizzazione la quale avrebbe potuto risultare ancor più efficace se i registi avessero rinunciato al solito brano rugiadoso relativo alla patria lontana, inserito a metà, ricorrendo al* flash-back.

Tra gli altri film di montagna — segnalati o meno dalla Giuria — meritano di essere ricordati Direttissima *di Lothar Brandler « per l'efficacia con cui è stata seguita, in condizioni molto difficili, una ascensione su roccia richiedente un eccezionale virtuosismo »;* Alpinizm *del sovietico Poustovalov per la chiarezza dell'esposizione e per l'accorato richiamo alla responsabilità collettiva che deve guidare chi va in montagna;* Quota 4.000, ventun bivacchi *di Mario Fantin (il quale ha presentato anche il meritevole* Yucav, montagna degli Incas *stranamente ignorato dalle diverse Giurie) che ha documentato con attenta cura una classica traversata alpina. Non condividiamo, invece, i diversi premi attribuiti a* Le pilier de la solitude *di Hélène Dassonville che ha voluto ricostruire — servendosi dell'alpinista svizzero Michel Vaucher — lo straordinario exploit individuale portato felicemente a termine da Walter Bonatti sul Pilastro Ovest dei Drus, nel gruppo del Bianco. Il film ci ha procurato un vivo senso di irritazione sia per la troppo scoperta « ricostruzione », sia per la superficiale impostazione narrativa. Rimane il fascino di immagini suggestive, ma ciò è troppo poco per un racconto che intendeva far « rivivere » allo spettatore i drammatici momenti psicologici che per sei giorni e sei notti (tanto durò la eccezionale arrampicata) hanno travagliato la mente del solitario scalatore.*

La Mostra Retrospettiva di quest'anno (ordinata da chi scrive) è stata dedicata al cinema di montagna e di esplorazione italiano del periodo muto.

Sono stati presentati La spedizione del Duca degli Abruzzi al K 2 *di Vittorio Sella (1909),* L'ascensione al Cervino e al Dente del Gigante *di Mario Piacenza (1911),* La guerra a 3.000 metri sull'Adamello *di Luca Comerio* (1916), Tra i ghiacci e le nevi del Tonale *di Anonimo (1918),* Dal Polo all'Equatore *di Luca Comerio e Paolo Granata (1920),* Il gigante delle Dolomiti *di Guido Brignone (1926) e* La spedizione del Duca degli Abruzzi per la esplorazione dello Uabi-Uebi Scebeli *di Edmondo Angeli (1928-29). Sono stati, pertanto, ricordati (compatibilmente con le enormi difficoltà insite nel reperimento di materiale disperso dal tempo e dalle vicissitudini) i pionieri italiani di quel genere documentaristico che ha avuto in Comerio, in Granata, in Piacenza ed in Sella i suoi più illustri rappresentanti.*

* * *

Il passaggio dai film di esplorazione di Trento a quelli etnografici e sociologici (della seconda edizione del « Festival dei Popoli ») è facilitato dal fatto che alcuni film presentati nella prima sede sono riapparsi sullo schermo del fiorentino teatro La Pergola. Ciò indica che è particolarmente arduo stabilire, con matematica esattezza, i termini entro cui debbono configurarsi i film dell'una e dell'altra categoria, ma, al tirar delle somme, non riteniamo che ciò debba scandalizzare, ché il rivedere film che in Italia non hanno circuito e possibilità di giungere sino al grosso pubblico è senz'altro molto importante. Dicendo questo abbiamo implicitamente ammesso l'interesse ed il significato civile che distinguono manifestazioni siffatte e, nella fattispecie, quella di Firenze, organizzata con cura particolare dal Centro Culturale Cinematografico Italiano, presieduto dall'On. Marcello Simonacci. Allo stato attuale delle cose e della legislazione vigente in materia cinematografica è indispensabile che alcuni Enti culturali provvedano a far circolare in Italia film di carattere specializzato che rivestono — non solamente per una ristretta élite — un notevole interesse sia dal punto di vista informativo sia da quello artistico.

Il bilancio che si può trarre al termine del « Festival dei Popoli » è parecchio positivo e tutto fa prevedere che le prossime edizioni potranno riservare stimolanti sorprese. Per giungere a questo risultato è necessario che il « Centro » non provveda solamente alla presentazione di opere cinematografiche, ma che si adoperi pure per raccogliere ed offrire altre espressioni artistiche, ovviamente legate al tema fondamentale della manifestazione (etnografia e sociologia). La necessità di quanto proponiamo è confermata dall'interesse eccezionale che hanno suscitato i due spettacoli presentati nella serata di chiusura: il recital del trio malgascio « Ni Antsaly » ed il programma del complesso di danze popolari ungherese di Debrecen. Il trio di Tananarive ha presentato una serie di canti folcloristici, interpretati nella loro lingua d'origine, che ha costituito una insolita scoperta di una tradizione culturale autoctona che ha saputo mantenere — sotto la protezione di una lingua nazionale — i tratti caratteristici della tradizione, nonostante l'influenza esercitata dalla civiltà occidentale. La testimonianza dei tre artisti (che hanno fatto ricorso alla musica antica utilizzando il « valiha », un caratteristico strumento musicale malgascio), sopratutto nei canti « Giradao Menakely » (Dialogo tra uccelli), « Manimanina »

(Canto del figliuol prodigo) e « Totoy Tsara » (Canto della risaia), è risultata quanto mai interessante ed ha recato un contributo non indifferente alla conoscenza di una cultura poco nota. Un discorso analogo si può ripetere a proposito delle esecuzioni offerte dal complesso magiaro, anche se della illustre tradizione ballettistica popolare ungherese già si era a conoscenza attraverso le rappresentazioni offerte, di recente, dal Complesso Statale di Ballo (II Festival Internazionale del Balletto di Nervi, giugno 1956). L'inserimento di questi spettacoli nel corpo « cinematografico » del Festival è dunque risultato molto felice ed esso deve costituire la premessa per un ulteriore allargamento che permetterà alla manifestazione di svolgere, in maniera più ampia e consistente, il programma che si prefigge per una sempre più profonda conoscenza fra i popoli.

Prima di accennare ad alcuni dei molti film che sono stati presentati (in competizione o fuori concorso) vorremmo sottolineare la particolare atmosfera, cordiale e affettuosa, che ha improntato le giornate fiorentine. Di ciò il «Centro » può andare orgoglioso, ché Firenze deve costituire il punto d'incontro ideale tra culture e mondi diversi, affratellati in uno sforzo di reciproca conoscenza e stima. Anche per questo motivo, la partecipazione di paesi i quali non posseggono oggi una industria cinematografica completamente affermata deve essere seguita dagli organizzatori con particolare attenzione, ché, in un discorso di alto livello culturale e sociale quale quello che si intende svolgere in questa sede, il contributo recato dalle cosiddette cinematografie « minori » (e parecchie non sono più tali come hanno dimostrato alcune loro recenti affermazioni in occasione di festival internazionali) ha un suo preciso significato che deve essere riguardato come stimolante avvio per un dialogo che, di anno in anno, deve diventare sempre più stretto e vivo.

Condividiamo, dunque, pienamente l'operato della Giuria Internazionale che ha ritenuto opportuno premiare alcune opere che, sebbene non posseggano meriti artistici eccezionali o comunque tali da farle emergere nettamente sul complesso dei film presentati, propongono motivi e temi non poco stimolanti per un ampio discorso sulla condizione umana del nostro tempo. In questa prospettiva rientrano film quali Tierra Olvidada *del cubano O. A. Torres, il quale ha cercato di puntualizzare la drammatica condizione del contadino senza terra e le sue prospettive alla vigilia di un riscatto storico;* Arraial do Cabo *del brasiliano Paulo Saraceni, che ha descritto in maniera convincente il conflitto tra l'antica e la moderna tradizione di lavoro in una cittadina primitiva dello stato di Rio de Janeiro; il vietnamese* Figlio del mare, *che « sia pure con linguaggio elementare » ha descritto la vita di un piccolo villaggio di pescatori;* Rapsodia portuguesa *di Jone Mendes, che ha riunito in un vasto affresco le immagini di una ricca tradizione popolare che sta rapidamente scomparendo soffocata dal ritmo della vita moderna.*

Un interessante gruppo di film ha affrontato lo scottante problema africano. Di questo mondo, in lenta continua evoluzione, sono stati ritratti aspetti di genere diversissimo (dalle feste tradizionali al moderno volto di alcuni stati che, di recente, hanno conquistato l'indipendenza, dai riti che si perdono nel tempo allo sviluppo industriale di alcune regioni) i quali hanno recato un consistente contributo ai fini della definizione di un nuovo volto africano che non si può certo considerare definitivo e che offre spunti stimolanti per una

indagine ancor più attenta e approfondita. Vogliamo qui ricordare, tra gli altri, Moro Naba *di Jean Rouch al quale è stato assegnato lo speciale premio per il miglior film di ambiente africano, offerto dall'Istituto Italiano per l'Africa),* Gourouna bergères sacrées *di De Garine,* Surf Boats of Acera *di Sidney Latter,* Nuova Africa *di Folco Quilici,* Una corte pittoresca *di Kurt Baum.*

Due interessanti reportages di lungo metraggio hanno offerto una inconsueta documentazione sulle condizioni di vita dei gruppi indios del Sud America: Visages de bronze *dello svizzero Bernard Taissant e* Mas alla del rio das mortes *dell'uruguaiano Gutierrez Fobre. Il primo, al quale è stato assegnato il massimo premio (un milione di lire del Ministero della Pubblica Istruzione), si è imposto per il linguaggio sobrio e per la sincera partecipazione con cui ha saputo descrivere l'ambiente umano e la natura che lo circonda; il secondo, sebbene notevolmente handicappato dall'inesperta fattura tecnica, ha presentato alcuni brani di indubbio valore etnografico e ci sorprende, pertanto, che la Giuria non lo abbia ricordato nel lungo verbale ove hanno trovato posto ben 23 segnalazioni.*

Le cinematografie dell'Europa Orientale hanno presentato un gruppo di film intimamente legati al folclore ed alle tradizioni del passato; ciò vale per La vecchia città di Varsavia *di Bossak, per lo jugoslavo* Quintana rustica *di Adamic, per l'ungherese* La mia città *di Mönich, per il rumeno* Nozze nel paese dell'Oas *di Bostan e Bucur. Opere semplici, schiette, ricche di fascino per la commovente e affettuosa ricerca del tempo andato e per il gusto e la misura con cui sono state scritte.*

Gusto e misura hanno pure contraddistinto alcune realizzazioni malesi (Games and Pastimes), *pakistane* (Popular Dances of Pakistan) *e canadesi* (The City of Gold *e* Les raquetteurs). *A proposito di quest'ultima cinematografia è doveroso sottolineare il civile livello artistico raggiunto dalla équipe del «National Film Board of Canada» che, ogni anno, realizza un buon gruppo di film di medio e corto metraggio i quali, nei diversi campi, possono essere considerati dei modelli per raffinatezza e intelligenza. L'elogio per* The City of Gold *di Wolf König e Colin Low (con la supervisione di Tom Daly) è superfluo, ché il film è noto agli intenditori ed ha ottenuto parecchie affermazioni in manifestazioni internazionali;* Les raquetteurs *di Gilles Groult è la cronaca viva e gustosa (non aliena da toni ironici) di un annuale convegno che riunisce gli aderenti ai diversi club sportivi che raccolgono gli appassionati delle racchette da sci. Da queste immagini, così fresche e spontanee, emerge la sensibilità e la capacità narrativa di un giovane regista il quale, in ogni fotogramma, sa cogliere con esattezza un particolare aspetto di costume e di vita.*

La rappresentativa italiana era, nella sua maggior parte, costituita da opere già presentate in altre manifestazioni: I vecchi *di Raffaele Andreassi,* Il silenzio di Vinchiaturo *di Massimo Mida,* Stendalì (Suonano ancora) *di Cecilia Mangini,* Ceneri della memoria *di Alberto Caldana,* Giovani del mio paese *di Claudio Triscoli. Tra le «novità», degne di qualche interesse, ricordiamo* Le origini dell'arte *di Franco Cauli (dedicato alle pitture preistoriche dell'epoca paleolitica superiore),* La ripetizione *di Giorgio Ponti (uno studio su quadri dipinti da un gruppo di malati di mente) e, in particolare,* Il mago *di Mario*

Gallo storia di un singolare personaggio calabrese — una specie di mimo e cantastorie — che vive recitando antiche favole di draghi e di cavalieri.

Prima di chiudere il nostro servizio vogliamo soffermarci sul problema della Commissione di selezione alla quale non intendiamo rivolgere un plauso, pur tenendo conto della fatica cui si è dovuta sobbarcare. Lo spunto ci è offerto da un articolo di Vinicio Marinucci (membro della Commissione stessa unitamente a sette persone, più due segretari) apparso sul « Giornale dello Spettacolo ». Marinucci, che certo a Firenze aveva avvertito l'umore non favorevole della critica e della stampa nei confronti dell'operato della Commissione, ha cercato di prevenire gli attacchi con una autodifesa (non richiesta) parecchio artificiosa e difficilmente sostenibile. Dice infatti che la Commissione « ha compiuto soltanto una prima sgrossatura, con criteri di larghezza e, inoltre, con carattere soltanto consultivo. Essa non ha scartato nessun film di qualche valore artistico, che rientrasse nel carattere del Festival ». Poiché non esiste una seconda Commissione (di accettazione) non si comprende bene cosa egli intenda quando parla di « sgrossatura » (a parte il termine non propriamente culturale) e di « carattere soltanto consultivo ». Sta di fatto — a contestare le sue affermazioni — che la Giuria si è trovata in serio imbarazzo dovendo emettere il verdetto e che ha ritenuto doveroso precisare come « alcuni dei film, pur raggiungendo un buon livello artistico, non rientrano nello specifico tema etnografico e sociologico del Festival e che per tanto non possono essere presi in considerazione ». Di conseguenza, ed è questo un suggerimento che passiamo agli organizzatori, è necessario che per la prossima edizione venga insediata una Commissione meno pletorica e che siano bene precisati (ammesso che ancora non lo siano) i suoi compiti e le sue responsabilità. Si deve, cioè, effettuare una vera selezione e non una « sgrossatura » e si debbono avere chiari i fini che il « Festival dei Popoli » si propone. Il rigore, anche in questa sede, porterà frutti positivi ed il ridurre sensibilmente il numero delle opere in concorso (iscrivendo solamente quelle che effettivamente rientrano nel tema della manifestazione) non sarà di danno.

CLAUDIO BERTIERI

I film

Lettere di una novizia

R.: Alberto Lattuada - *s.*: dal romanzo omon. di Guido Piovene - *sc.*: A. Lattuada, Roger Vailland - *f.*: Roberto Gerardi - *m.*: Roberto Nicolosi - *scg.*: Maurizio Chiari - *mo.*: Leo Catozzo - *int.*: Pascale Petit (Margherita Passi), Jean Paul Belmondo (Giuliano Verdi), Hella Petri (Elisa Passi), Massimo Girotti (don Paolo Conti), Lilla Brignone (madre Giulietta), Elsa Vazzoler (Zaira Righetti), Emilio Cigoli (pubblico ministero), Alice Sandro, Zoira Miatoff, Ger Fellegi, Maureen Werrik, Elisabetta Kubiska (ragazze del balletto), Gianni Appelius - *p.*: Euro International Films-Les Films Modernes-Les Films Agiman - *o.*: Italia-Francia, 1960 - *d.*: Euro International Films.

I dolci inganni

R.: Alberto Lattuada - *s.*: Franco Brusati e Francesco Ghedini, da un'idea di A. Lattuada - *sc.*: F. Brusati, F. Ghedini, A. Lattuada, Claude Brule - *f.*: Gabor Pogany - *m.*: Piero Piccioni - *scg.*: Franco Lolli - *mo.*: Leo Catozzo - *int.*: Katherine Spaak (Francesca), Christian Marquand (Pierre), Jean Sorel (Carlo), Juanita Faust (Maria Grazia), Oliviero Prunas (Eddy), Milly (la contessa), Patrizia Bini, Donatella Erspanier, Giacomo Furia, Marilù Tolo, Eva Bruni, Gisella Ardens, Ida Massetti, Donatella Raffai, Serena Vergano, Franco Lolli - *p.*: Silvio Clementelli per la Titanus-Laetitia-Les Films Marceau-Cocinor - *o.*: Italia-Francia, 1960 - *d.*: Titanus.

Per qualsiasi regista italiano che non fosse Alberto Lattuada avrebbe destato non poca perplessità l'intendimento di trasferire sullo schermo un testo letterario che, almeno di primo acchito, si presenta così poco duttile alla trascrizione cinematografica quanto il romanzo che Guido Piovene ha scritto in forma epistolare circa vent'anni or sono, nella sua più giovanile stagione letteraria. Ma Lattuada, che fra i nostri registi è il più attento e sensibile alle manifestazioni della cultura nazionale nell'ambito letterario, ha al suo attivo una nutrita serie di opere la cui fonte diretta di ispirazione è stato il romanzo italiano della prima metà del secolo, con due sole digressioni verso gli scrittori russi Gogol e Puschkin in occasione de *Il cappotto* (1952) e *La tempesta* (1958). In ogni caso, tuttavia, egli non si è limitato a far opera di semplice trascrizione; ma, partendo da una illuminata impostazione intellettuale, unita ad una sia pur generica aspirazione al realismo e alla riscoperta dei valori sociali ed individuali che caratterizzano la nostra epoca, ha sempre ridimensionato la fonte letteraria reinterpretandola con gusto e sensibilità moderni. A volte, per questa sua maniera di agire nei confronti dell'opera originaria, si sarebbe indotti ad accusarlo di eccessiva leggerezza; ma, a ben vedere, egli stesso, da buon intellettuale, sembra rifuggire da possibili accuse di questo genere rifacendosi, piuttosto che ai nomi e ai testi più conosciuti ed apprezzati della nostra letteratura, ad au-

tori minori o ad opere marginali, che comunque possono prestarsi egregiamente ad una rielaborazione in chiave più attuale e più consona ai suoi interessi. I suoi personaggi, insomma, preferisce trovarli già strutturati nelle pagine di un romanzo e, su questa base, ridimensionarli quel tanto che gli permetta di renderli più accessibili alla mentalità odierna.

Se nel suo film d'esordio, *Giacomo l'idealista* (1942), e nel successivo, *La freccia nel fianco* (1945), pur essendo riuscito a penetrare sufficientemente nella psicologia dei personaggi già delineati da Emilio De Marchi e da Luciano Zuccoli, Lattuada non potè operare su di essi (occupato com'era a risolvere in direzione formalistica i suoi problemi di linguaggio) molto più che una spolveratura e graffiò soltanto in superficie un ambiente sociale non privo di agganciamenti moderni, in un film del dopoguerra, *Il delitto di Giovanni Episcopo* (1947), seppe conferire un mordente del tutto nuovo e attuale alle vicende dell'umile « travet » già disegnato dal D'Annunzio e ad allargare in termini espliciti il significato della di lui sconfitta nell'urto contro la società in cui si trovava impietosamente calato. E questo motivo, dell'esaltazione dell'individuo nella sconfitta, abbastanza caratteristico del Lattuada maggiore, si ritrova formulato più chiaramente proprio nei film ispirati al regista da testi letterari, da *Il mulino del Po* (1949) a *Il cappotto* (1952) e a *La tempesta* (1958). Da ciò è facile arguire che le scelte di Lattuada non sono mai dettate dal caso, ma ubbidiscono ad un'intima esigenza espressiva o, quanto meno, a nobili ambizioni. Ma si può dire, a questo punto, che nei confronti del romanzo di Piovene egli sia stato mosso da un'esigenza o da ambizioni analoghe? Si può dire che un romanzo che vuole essere essenzialmente l'analisi di un comportamento — quello che l'autore stesso ha definito « malafede », cioè « un'arte di non conoscersi, o meglio di regolare la conoscenza di noi stessi sul metro della convenienza » — racchiuda in sè qualche sollecitazione consona al temperamento di Lattuada e alla sua posizione illuministica?

Dalle prime impressioni che si ricavano dalla lettura di « Lettere di una novizia » si sarebbe indotti a negare ogni affinità di interessi fra il letterato e il regista, tra la severa meditazione del primo sulle più sottili inquietudini ed ambiguità dell'animo umano, che rimanda ad una ben individuabile narrativa del settecento francese ancor prima che alle velleitarie introspezioni del Fogazzaro di « Malombra », e la modernità del secondo. Una suggestione sempre presente nelle pagine di Piovene, e che potrebbe stimolare le attenzioni di un autore cinematografico, è, piuttosto, quella determinata dal paesaggio naturale, dai pianori, dai colli, dai tramonti del Veneto di terraferma. Come è sentita ed espressa dall'autore, è questa una presenza vissuta, con funzione determinante negli stati d'animo dei personaggi, che, sempre lontani ignoti chiusi a se stessi, trovano addirittura l'umana nota comune nell'ambiente ove si risolvono: così nei rapporti tra Rita e la madre come tra Rita e Giuliano. La protagonista, in particolare, « sembra raccogliere — spiega Piovene — in un miscuglio di sentimenti evasivi il più caro e più molle paesaggio della mia vita, il Veneto di terraferma, i suoi colli che spuntano nel mezzo della pianura, e vi rimangono sperduti, guardando tutto all'intorno, con prati, selve, vigne, giardini a balcone. Giungono a questi colli, che so-

no poi quelli di Rita, opposti richiami fantastici, dal mare e dal settentrione, tra i quali l'anima è agitata e perplessa, e non riesce a prender forma. Una delle bellezze di questa terra sono certamente le nebbie di vario ed incerto colore, tanto che il paesaggio non giunge a definirsi per intero, quasi che voglia essere tutti i paesaggi nell'infinito della sua ambiguità. La nostra persona e le cose si confondono in un sola mollezza umana, e ogni colore, ogni paesaggio di luce accrescono in noi un piacere che assomiglia all'intelligenza... ». Nel film, il disegno di questo ridondante paesaggio, con le sue luci sfumate nei toni del bianco e nero, è presente e avvertito con effetti suggestionanti, morbidi e pastosi. Ma in esso i personaggi non trovano conforto né, tanto meno, giustificazione. Esso si limita a fare da sfondo e da cornice naturalmente destinati a quella vicenda.

Altri, dunque, sono stati gli elementi del romanzo che hanno sensibilizzato l'immaginazione di Lattuada: riguardano pur essi l'ambiente, ma quello sociale, quello di un vetusto ed estemporaneo patriziato veneto, cosciente del proprio disfacimento e nemmeno più tanto impegnato a dissimulare una dignità esteriore; la tramandata pratica del cattolicesimo si è ridotta per esso alla stanca abitudine di semplici atti formali: « continuai a credere per inerzia, — scrive la contessina Passi a don Giuseppe Scarpa — quasi per un eccesso di inappetenza mentale ». La denuncia, nelle pagine del libro, è più aleggiata che chiaramente espressa: se ne ha sentore da tutto intero il comportamento, da tutta la caparbia menzogna che accompagna le egoistiche azioni e suggerisce i falsi sentimenti dei personaggi che quell'ambiente rappresentano. Soltanto Giuliano, il figlio della contessa Verdi, è appena esplicito allorché riconosce che « tutti i mali delle nostre famiglie sono dovuti all'ozio, perché vivono di rendita anziché andare al lavoro ».

Tali motivi, che nel testo sono sottintesi o si riducono a semplici illazioni, costituiscono la ragione prima del film. Ad essi si subordinano altre componenti, niente affatto estranee agli interessi di Lattuada, quali la tendenza, rivelatasi in alcune sue opere più recenti, a sbozzare ritratti femminili in età adolescente, ai quali anche la protagonista di *Lettere di una novizia* può rimandare; o l'altra tendenza a indugiare, non senza compiacimento, nelle situazioni erotiche e nei climi morbosi, che ugualmente traspaiono dalle pieghe del romanzo. Il quale, in sede di sceneggiatura, scritta in collaborazione con Roger Vailland (la scelta di quest'ultimo non è stata casuale né di poco peso: basti considerare che l'autore di « La loi » aveva poco tempo prima sceneggiato, col regista Vadim, *Les liaisons dangereuses 1960*, 1959, trasferendo all'ambiente attuale il romanzo epistolare di Laclos, al quale quello di Piovene si riallaccia non soltanto per ragioni strutturali), è stato ampiamente rimaneggiato, e soprattutto in direzione di una più chiara denuncia sociale: nessun accenno vi rimane alla fanciullezza di Rita e ai suoi rapporti con la nonna per giustificarne, in parte, il successivo comportamento e segnatamente la falsa vocazione religiosa; il pazzo egoismo e la congeniale perfidia di Rita, che nelle ultime pagine del libro assumono tinte diaboliche nei confronti della madre, sono attenuati; il secondo delitto, nella persona del servo Giuliano inviato dalla madre per riportare la ragazza in con-

vento, non viene consumato, né il destino di Rita, che muore di polmonite in prigione senza provare « dolore di essere stata cagione di tante disgrazie », viene fatto conoscere. Il film si conclude sul « Non sono colpevole » pronunciato da Rita in Tribunale dopo l'arringa del difensore, imperniata sulle responsabilità dell'ambiente, sulle tare della nobilità di cui la protagonista non sarebbe che una vittima; e in questo alone la giovane pretenderebbe di risultare almeno parzialmente riscattata. Ma l'ultima parte del racconto cinematografico, molto sommaria e tirata quasi via per la fretta di concludere in qualche modo, è la meno convincente: basti ricordare la rapida successione delle tre ultime sequenze (la fuga dal convento, la lettera minatoria nei confronti di don Paolo Conti scritta al tavolino di un caffè, il processo) perché venga il facile sospetto che essa non corrisponda alle intenzioni del regista, tanto poco si amalgama al corpo del racconto. Il quale, fino allora, aveva rispettato un'organica struttura, aveva disvelato a poco a poco la natura ambigua della protagonista, il suo feroce egoismo, la sua inadattabilità, aveva sufficientemente chiarito la natura e il senso del suo affetto esclusivo e quasi fisico per la madre, ed era risultato ben più convincente — nel colloquio della contessa col mezzadro all'arrivo alla villa mentre i contadini sono occupati nella trebbiatura, nella funzione (differente dal romanzo) del personaggio della serva Zaira, che non sembra attendere altro che il disfacimento della famiglia Passi abbia a consumarsi fino alla feccia — nell'uniformare al contesto la denuncia di una sopravvivenza sociale e del suo inevitabile tramonto.

Per particolare predisposizione, Lattuada ha dedicato un'estrema cura alla descrizione dei rapporti tra madre e figlia, al ricreare un'atmosfera di noia e di abbandono nel clima morbido di afosi pomeriggi, nella camera di Elisa, ove costei « stava per lo più coricata e si muoveva soltanto per lavarsi i denti o per rimirarsi allo specchio in modo inquisitivo, accarezzandosi la pelle intorno agli occhi ». La stessa morbidezza — si è già accennato — si ritrova nelle tinte del paesaggio, sia quello grigio della laguna nell'alba del delitto, sia quello variato e sfumato, ma altrettanto malinconico, sempre presente oltre i balconi della villa o sotto le ringhiere del convento.

La scelta degli attori ha ubbidito scrupolosamente ai suggerimenti del romanzo. L'espressione monocorde, preclusa alle reazioni sentimentali, di Pascale Petit si adatta abbastanza bene — a parte l'ingiustificata bellezza — al personaggio di Rita (« avevo un'espressione tarda », confessa nel romanzo). Jean Paul Belmondo, nella parte di Giuliano (« alto, di un bruno pallido, con la bocca sottile, gli occhi chiari, il naso affilato »), ha rispettato, sia pure con maniere poco nostrane, l'impostazione conferitagli. Di una totale aderenza fisica ed espressiva ai propri personaggi hanno dato prova, piuttosto, Hella Petri (la madre) ed Elsa Vazzoler (la serva Zaira, che, « allora vicina ai sessanta, ne dimostrava molto meno, sembrando piuttosto una bambola che una persona viva, con la sua pelle rugosetta ma bianca, i suoi occhi chiari e i capelli tinti di nero »). Di poco rilievo le prestazioni di Massimo Girotti (un assai impacciato don Paolo) e di Lilla Brignone.

A parte i cedimenti accennati, che malauguratamente coinvolgono pro-

prio il coronamento del racconto, Lattuada ha testimoniato anche attraverso *Lettere di una novizia,* con la misura e l'asciuttezza della sua regia, ma soprattutto con le sue sottili allusioni, la presenza di una personalità; più discreta rispetto ad altre del nostro cinema, ma ugualmente sicura quando sa essere fedele alla parte più sincera di se stessa. Ed è in simile direzione, animato da precisi interessi attuali nei confronti della cultura, che vorremmo sempre ritrovarlo, invece che compreso in allettamenti semplicemente epidermici, contrabbandati per analisi acute di sentimenti.

Si è già detto che Lattuada sa anche penetrare a fondo nelle pieghe di un carattere e di una sensibilità individuali, e che ciò meglio gli riesce quando essi riguardano un'adolescenza femminile: il ritratto di *Guendalina* (1957) fu tanto intenso quanto delicato. Quello di Francesca, in *I dolci inganni,* si direbbe impostato, dapprincipio, sulla stessa linea: anzi un seguito o una conseguenza del medesimo discorso. Invece, troppo presto intervengono altri interessi, in direzione di una troppo programmatica e velleitaria critica di costume, a stornare l'attenzione dal potenziale ritratto e a falsare i rapporti della protagonista con il suo ambiente. Sarà stata o meno una malefica influenza del recente film di Fellini a far fuorviare Lattuada dal tema precipuo della vicenda; certo si è che la serie di incontri di Francesca nel corso della sua critica giornata difficilmente potevano risultare più improbabili e più fasulli: basti por mente alla meccanica dell'incidente fra le compagne di classe, alle stravaganze e alle inutili chiacchiere della madre dell'amica, al meschino episodio della villa patrizia tra l'eccentrica principessa e il suo giovane mantenuto, e all'infelice fumettismo dei dialoghi che pretendono di risultare elementari e realistici mentre sono pesantemente arzigogolati.

Rimangono allo scarso attivo del film, che ha tradito abbondantemente l'intenzione o la possibilità di offrirci un'analisi intima e sottile della crisi di un'adolescente e della sua lucida decisione di diventare donna, l'abbozzo iniziale del ritratto (il risveglio di Francesca dal sogno conturbante) per cui si disvela ancora una volta la personale perizia del regista nel circuire e lambire con la macchina da presa un corpo femminile, specie se disteso su un letto, i pochi altri momenti in cui il regista ha la possibilità di entrare in diretto colloquio con la protagonista, la descrizione dei rapporti di costei con il fratello durante la scampagnata in macchina, la rispondenza al personaggio quasi sempre trovata dalla giovane Katherine Spaak.

Si tratta di momenti e di elementi in definitiva umiliati sotto il peso di ambizioni inadatte alle reale natura e alla sensibilità di Lattuada. Il quale già con *La spiaggia* (1953) si era avventurato in analoghe pastoie, con risultati altrettanto deludenti. Il moralismo programmatico — se pur di moralismo si tratta e che comunque è qualcosa di diverso dal riferimento allusivo e sottile che più apprezziamo in una personalità di formazione intellettuale e legata, come è la sua, più alla cultura che alla realtà vissuta del Paese — non si addice a Lattuada.

LEONARDO AUTERA

La giornata balorda

R.: Mauro Bolognini - *s.*: Pier Paolo Pasolini e Alberto Moravia dai « Racconti romani » e « Nuovi racconti romani » di A. Moravia - *sc.*: P.P. Pasolini, A. Moravia, Marco Visconti - *f.*: Aldo Scavarda - *m.*:

Piero Piccioni - *scg.*: Carlo Egidi - *mo.*: Nino Baragli - *int.*: Jean Sorel (Davide), Lea Massari (Freja), Jeanne Valérie (Marina), Valeria Ciangottini (Ivana), Paolo Stoppa (rag. Moglie), Rik Battaglia, Isabella Corey, Elvy Lissiak, Enrico Glori, Marcella Valeri, Irene Aloisi - *p.*: Paul Graetz per la Prod. Intercontinentali - *o.*: Italia, 1960 - *d.*: Euro International Films.

La giornata balorda è la replica striminzita e zoppicante de *La notte brava*. Ma se in questo l'estro delle situazioni e delle soluzioni ambientali e figurative e, soprattutto, un certo spirito picaresco, giungevano a riscattare una ispirazione discutibile e ambigua. nel secondo film questa ispirazione ambigua spadroneggia incontrastata, senza che estro o fantasia valgano mai a dar sufficiente alimento al necessario sviluppo narrativo e drammatico dell'opera.

La quale, come si ricorderà, è stata aspramente condannata quale « dettagliata descrizione di tre incontri carnali » dalla cinematograficamente sempre vigile magistratura milanese. A nostro avviso l'immoralità del film non sta nei tre « incontri » o vi sta solo in parte, ma va ricercata e condannata nella completa assenza di ogni prospettiva, sociale e morale. Che il cinema italiano vada sovente rintracciando una sua non secondaria fonte di ispirazione in certe zone oscure, o addirittura vergognose, della società italiana, non ci scandalizza. Ci scandalizziamo, invece, quando queste zone oscure vengono illuminate dai riflettori senza alcun, generale o contingente, disegno di denuncia, di rammarico, di documentazione, ma solo allo scopo di esercitazioni calligrafiche o divagazioni estetizzanti (talvolta, per la presenza di Pasolini, filologiche), sempre, comunque, gratuite e fine a sè stesse, dove il sé stesse sta a significare il bamboleggiamento più o meno compiaciuto di un paio di ragazzi di vita e dei loro dintorni.

L'occasionale eroe della giornata balorda, disegnato da Moravia e rifinito da Pasolini, si decide finalmente, in una torrida giornata di luglio, a cercar lavoro. Lo cerca, un po' svagatamente e non lo trova; attraversa, con una beffarda lettera di raccomandazione, Roma da un capo all'altro. Incontra una sua amichetta, si intrattiene con lei sui tetti e poi se ne serve per mettere alle strette un libidinoso avvocato, da cui riesce, così, a ottenere finalmente lavoro che consiste nel trasportare una partita di grassi illegali da Fiumicino a Roma. Incontra nel viaggio, e si intrattiene, con una prostituta, incontra, e si intrattiene, con la sofisticata amichetta dell'industrialotto cui sono destinati i grassi. Durante questo terzo incontro il camion va in fiamme, ma è meglio così perché la polizia era alla ricerca del carico sospetto. Il nostro, sfortunato sul lavoro ma fortunato in amore, torna dall'industrialotto per accompagnare l'amichetta che, in segno di apprezzamento, gli fa consegnare 50.000 lire. Non arriveranno a destinazione perché l'altro autista del camion incendiato se le intasca. Si ricorda allora, il nostro romantico eroe, di aver scorto, nel suo lungo peregrinare, il cadavere di un deputato; corre alla deserta camera ardente e sfila dal freddo dito del morto un anello di gran valore. Da un ricettatore ne ottiene 50.000 lire e con quelle torna trionfante alla sua casa in periferia. Gli serviranno per ottenere un posto ai mercati generali. La moglie bambina e un neonato gli sorridono da un letto sfatto.

La trama è indicativa del clima dell'opera e dei suoi scarsi significati. E' il racconto romano dilatato al di là

del suo impianto bozzettistico e delle sue due colonnine di piombo, lombardo e domenicale. E' il racconto romano dove tutto è casuale, non nel senso di una casuale e quotidiana dimensione di verità, ma nel senso che tutto nasce da un'occasione esteriore e fortuita, tale da dirottare il film nelle direzioni più varie e più bizzarre sottraendolo ad ogni unitario, accettabile disegno. Viene in mente, per contrasto, il girovagare di un altro operaio alla ricerca di un lavoro e del necessario strumento del suo lavoro, ma in questo, il Ricci di *Ladri di biciclette,* c'erano amarezza, disperazione, accorata e dolente ribellione, mentre nell'operaio di Bolognini ci sono l'acquiescenza, il lassismo, appena qualche scatto di irritazione e poi il rassegnarsi, l'arrangiarsi, l'adeguarsi, il derivare da ogni occasione l'utile più immediato senza che mai, dalle contorte disavventure, protagonista o autore arrivino a trarre una norma di vita, un giudizio, una prospettiva.

Non vorremmo che questo nostro giudizio venisse scambiato per una posizione di oltranzismo contenutista. Non crediamo alla necessità dell'eroe positivo che contrasti o riscontri il male che è attorno a lui. Ma crediamo, fermamente, che nell'assenza, talvolta augurabile, di questo personaggio, il riscontro e la condanna, o il dolore, diciamo, la partecipazione accesa e commossa ad una triste odissea come pur è, alla base, questa, immaginata per la giornata balorda, tutte queste cose, dunque, vadano postulate nella prospettiva con cui l'autore considera la materia trattata in genere e il suo eroe in particolare. Ora è questa prospettiva a mancare, ed è da questa mancanza che deriva l'impostazione ambigua e discutibile di cui accennammo inizialmente. C'è, al contrario, una certa complicità, un certo compiacimento, un certo strizzar d'occhio che sembra dire « quand'uno è bello e simpatico si arrangia sempre »; tutto è in punta di penna, esile ed elegante, è un disegnino che giunge talvolta a risultare affettuoso ma che non incide mai nella realtà.

Ecco quali sono, a nostro avviso, i gravi limiti di questo film di Bolognini. Il cui talento, innegabile, ha evidentemente bisogno di un traliccio preciso, di un disegno ampio, saldo e obbligato entro cui tessere poi situazioni e contrasti, annotazioni e appunti. Se questo traliccio esiste, si pensi a *Il bell'Antonio,* ne esce un film stimolante, vivo e centrato. Quando non c'è, la vena di Bolognini è dispersiva, calligrafica, insegue svagatamente episodiucci marginali e non giunge mai ad annodarne le trame in un racconto di vasto respiro e di persuasiva umanità.

Dobbiamo dire che gli attori sono scelti e diretti con cura, che il film è figurativamente ineccepibile e che certi scorci di Roma sono inediti e suggestivi? Faremmo torto a Bolognini se ci accontentassimo di così poco.

PAOLO VALMARANA

Il gobbo

R.: Carlo Lizzani - *s.*: Luciano Vincenzoni, Elio Petri, Tommaso Chiaretti - *sc.*: C. Lizzani, Ugo Pirro, Vittoriano Petrilli, Mario Socrate - *f.*: Leonida Barboni, Aldo Tonti, Giuseppe Aquari - *m.*: Piero Piccioni - *scg.*: Mario Chiari - *c.*: Piero Gherardi - *mo.*: Franco Fraticelli - *int.*: Gérard Blain (il Gobbo), Anna Maria Ferrero (Ninetta), Bernard Blier (il maresciallo), Ivo Garrani (Moretti), Pier Paolo Pasolini (Er Monco), Teresa Pellati (« Fiorin Fiorello »), Luba Bodine (Nella), Enzo Cerusico (« Scheggia »), Franco Balducci (« Pellaccia »), Nino Castelnuovo (Cencio), Roy Ciccolini (« Er Bello »), Rocco Vitolazzi, Alex Nicol, Laura Rocca, Jim Granine, Guido Celano, Tino

Bianchi, Franco Bologna, Giovanni Baghino, Edgardo Siroli, Benny Scribano, Sanny Nazario, Luciano Gorassini, Robin Ceccacci, Carli Cristiano, Giovanni Persico, Renato Mambor, Piero Bugli, Linda De Felice, Angela Lavagna, Giuseppe Angelini, Lars Lock, Maria Antonietta Leoni, Claudia Ricci - *p.*: Dino De Laurentiis Cinematografica - *o.*: Italia, 1960 - *d.*: De Laurentiis.

Tutti a casa

R.: Luigi Comencini - *s.* e *dial.*: Age e Scarpelli - *sc.*: Age e Scarpelli, L. Comencini, Fondato - *f.*: Carlo Carlini - *m.*: Francesco Lavagnino - *scg.*: Carlo Egidi - *mo.*: Giovanni (Nino) Baragli - *int.*: Alberto Sordi (sottoten. Alberto Innocenzi), Eduardo De Filippo (padre di Innocenzi), Serge Reggiani (geniere Ceccarelli), Martin Balsam (serg. Fornaciari), Alex Nicol (prigioniero americano), Carla Gravina (Silvia Modena), Nino Castelnuovo (artigliere Codegato), Didi Perego (Caterina Brisigoni), Mac Ronay (Evaristo Brisigoni), Iole Mauro (Maria Fornaciari), Vincenzo Musolino (I° fascista), Mario Frera (II° fascista), Claudio Gora (colonnello), Mario Feliciani (capitano Passerin), Silla Bettini (ten. Di Fazio), Mino Doro (magg. Nocella), Luisina Conti, Armando Zanon - *p.*: Dino De Laurentiis - *o.*: Italia, 1960 - *d.*: Dino De Laurentiis.

Due film dello stesso produttore — Dino De Laurentiis — dedicati ad uno stesso periodo, gli anni 1943-45, costituiscono un'utile indicazione sull'orientamento del pubblico medio nei confronti del nostro cinema e sulla risposta che la produzione tenta di darvi. Il successo vasto, clamoroso, de *Il Generale Della Rovere,* con il Leone d'oro di due anni fa, non è servito soltanto a far rientrare « in circolo » un regista della statura di Roberto Rossellini; è servito, soprattutto, a ridar fiducia nel tema della Resistenza, a far capire che oggi come non mai la coscienza civile si sente sollecitata ad un riesame della portata storica di quella lotta e all'approfondimento del suo sostrato spirituale, di civiltà. *Il Generale Della Rovere* suggeriva anche un'altra considerazione e cioè che il distacco di tre lustri pieni dalla materia trattata non consentiva più, ormai, il tono bruciante della testimonianza, la pagina di cinema immediata, nuda, documentaria di *Paisà.* Si doveva quindi rinvenire un'altra chiave, saper essere diversi ed originali, cosa non facile. In questo stesso fascicolo Carlo Lizzani, autore del degno *Achtung! Banditi!,* si fa interprete, a proposito de *Il gobbo* e del prossimo *L'oro di Roma,* dell'esigenza della sua generazione, che fece i film del cinema italiano realistico dell'immediato dopoguerra, di percorrere daccapo i medesimi sentieri, ma con occhio diverso, più problematico. Si può dire, con lui, che non è più tempo di « canto », cioè di esaltazione epica collettiva di un moto storico, ma di ripensamento analitico, dove si individui dal coro dell'epoca un personaggio e ci si lavori attorno e se ne vedano i « perché », i retroterra spirituali e morali e civili, e non solo gli atti, i fatti. Che De Laurentiis incoraggi i suoi registi a questo e avalli col suo peso l'orientamento del pubblico è di buon auspicio; si avverte, tuttavia, che Comencini, Lizzani — e Zurlini, per esempio, e Vancini — stanno faticosamente cercando questo nuovo « ubi consistam » del nostro film storico senza esserci ancora sicuramente arrivati. A tale incerta base e ai conseguenti squilibri di tono — e di gusto — vanno ascritti i difetti di *Tutti a casa* e de *Il gobbo,* ed è per contro proprio questa incertezza, seriamente motivata da una ricerca sincera, che ce li fa sentire vicini ed importanti al di là del loro risultato poetico.

Lizzani stesso ci sottolinea come *Il gobbo* non volesse ricalcare con documentaristica fedeltà la cronaca autentica di quel che fu « il Gobbo del

Quarticciolo », rilevante figura del banditismo nella Roma dell'occupazione alleata. E' chiaro, piuttosto, che il regista vedeva in quel personaggio una possibilità di indicare un atteggiamento interiore non certo tipico ma in qualche modo rappresentativo d'una zona di gioventù di quegli anni. E' il dramma di chi, spogliato dalle vicende — il rivoltarsi dei tedeschi contro di noi, il rifugio del re a Brindisi, il vuoto di potere che faceva dubitare dell'esistenza stessa di un'autorità dello Stato — del senso d'un'ordinata vita civile e portato dal sentimento patriottico ad imbracciare le armi contro l'invasore nazista, non seppe poi rassegnarsi a reinserirsi fra la gente comune, a deporre le armi, e divenne un fuorilegge. Siamo di fronte ad un tipo di banditismo alimentato, come sempre, da ragioni materiali, e tuttavia da spiegare con una ragione di fondo più legata alla brama di potere e al divenire temuti che non ai vantaggi della ricchezza. Il « Gobbo » offriva a Lizzani il destro per il ripensamento della storia nei termini sopra accennati, estraendone una figura « odiosa » per definizione e cercando di metterle intorno tutti quegli elementi umani, ambientali, in una parola sociologici che, pur senza giustificarne gli atti, almeno ci induca a capirli. Il tentativo, come si vede, era seducente, anche se ad un esponente del realismo qual'è Lizzani —, e pènsiamo soprattutto a *Cronache di poveri amanti* — non sfuggirà certo come « cercar di capire » sta qualche passo indietro rispetto al « giudicare », solo atteggiamento propriamente realistico (altrimenti siamo ancora al verismo, ci sembra). *Il gobbo*, per la sgradevolezza sostanziale del protagonista, e per l'impegno a farcela superare e a restituirci, dietro il « mostro », un uomo, costituisce un grosso tema; ma ci manca, poi, il superamento della materia in una visione conclusiva, distaccata, storica. Dal dilemma il film non esce. Lizzani, memore di più d'un film hollywoodiano e senza dubbio del filone gangsteristico degli anni trenta, ha scelto, per esprimersi, uno stile netto, veloce, e in ciò aspro, mozzafiato. Fin dalle prime inquadrature — la violenza alla figlia del fascista — siamo in un clima impietoso, duro, che ben può richiamare alla mente la sicurezza di sè e la megalomania di un Al Capone. A questo esito molto contribuisce, fra l'altro, l'interpretazione di Anna Maria Ferrero, la più matura dell'attrice, che offre della ragazza che, attraverso l'esperienza burrascosa dell'amore del bandito, giunge alla prostituzione, e poi muore con lui, braccata negli acquitrini, un'immagine potente, tutta risolta nelle scelte di vita, con il passato sempre bruciato alle spalle, senza pentimenti e crisi. Discutibile è invece il personaggio di lui, al quale, del resto, Gérard Blain, uno dei giovani più interessanti della nuova scuola francese, presta un'intensità dolorosa e un sottofondo malinconico che rendono accattivante la sua figura. Qui è il punto: una cosa è cercar di capire e una cosa è mitizzare. Carné, ne *Les tricheurs* (Peccatori in blue-jeans, 1958), è senza dubbio comprensivo, il suo sforzo consiste appunto nel voler guardare più oltre della facile etichetta « gioventù bruciata »; non idealizza nessuno, tuttavia, mentre Lizzani, spinto forse dal carattere romanzesco di alcuni episodi (basti la distribuzione di biglietti da mille alle prostitute perché non abbiano più necessità di fare il loro triste mestiere) finisce per definire in termini di mito popolare una figura di cui, proprio perché la si comprendeva, bisognava invece ri-

levare la contraddizione fra l'ambizione smodata e lo squallore e la meschinità sostanziale. La sequenza finale, la morte fra gli acquitrini, l'inseguimento della polizia, la donna che non si salva per restargli vicino, fa tutto parte d'una facile, anche se suggestiva, mitologia romantica. Del resto, il film tace sulle circostanze che avevano spinto il « Gobbo » a divenire partigiano, mentre è in quella crisi di coscienza, nella delusione provata di fronte al fallimento ed allo sgretolarsi del fascismo, nel rovinarsi, insomma, d'un mondo che pareva compatto e invincibile, che meglio si sarebbe potuto cogliere il nascere di quel sentimento contraddittorio e complesso che spinsero il giovane a passare da patriota a bandito nel breve giro di quegli anni. Si rimprovera spesso a Lizzani una sua certa « freddezza »; non è stavolta il caso. I limiti di fondo esposti, che impediscono una illuminazione critica totale del personaggio, non consentono il raggiungimento della poesia, ma da un punto di vista più limitato, come romanzo, cioè, il film è fra le cose migliori del regista, condotto con nerbo, con mano esperta e sicura, tutto compatto e essenziale, sicché onora la nostra produzione media ed è sempre un utile contributo alla fase di ricerca del nostro cinema nella direzione d'un riaccostamento alla storia di ieri con gli occhi di oggi.

Un ragionamento al contrario potremmo fare, invece, per *Tutti a casa* di Luigi Comencini, dove esatta ed esauriente è la prospettiva storica — ed anche nuova — mentre perplessi ci lascia la pratica realizzazione del tema, almeno in alcuni momenti. Si diceva più sopra che uno dei nodi cruciali che vanno oggi riapprofonditi è la motivazione intima, non storica, la sollecitazione personale che spinse molti giovani a divenire partigiani o a combattere nel Corpo di Liberazione o a partecipare in qualunque modo alla lotta resistenziale. Il solo Francesco Maselli affrontò il tema nella sua « opera prima », *Gli sbandati* (1954), e tuttavia lì l'angolo prospettico era particolare, interessando al regista soprattutto la reazione d'un apatico mondo di agiata borghesia lombarda a quel frantumarsi dell'Italia in due che richiese scelte morali e civili urgenti e profonde, irreversibili. L'attenzione di Comencini si è posata, al contrario, su personaggi dei più vari ambienti sociali e ha cercato di percorrere con il suo protagonista, Alberto, la lunga strada d'un italiano medio, poco più che ventenne, fino alla scelta. Alberto è un ufficialetto di prima nomina, che dopo esser stato educato sotto il fascismo come tanti, senza particolare entusiasmo ma anche senza spirito critico, accettando la situazione data e trovandocisi bene, fa l'esperienza della guerra e del 25 luglio e poi dell'8 settembre. L'« ordine » in cui è cresciuto crolla, gli alleati di ieri diventano nemici; i suoi superiori, privi di ordini centrali, lasciano ognuno libero di regolarsi come crede: ciò che prima era un « sistema » in cui ci si inseriva senza altre preoccupazioni diviene uno spazio vuoto e confuso in cui bisogna decidere da sè senza saper bene a che conseguenze si va incontro. Il sottotenentino di Comencini non è un codardo, non pensa a scappare, anzi, fino all'ultimo chiede istruzioni, convince i suoi soldati a non darsi alla macchia, cerca di raggiungere il comando. Poi convinto dell'evidenza, accetta a malincuore di togliersi la divisa e di riguadagnare in borghese la via di casa, dal nord a Roma, dove c'è suo padre e casa sua. Ma a Roma,

dove da poco s'è instaurata la repubblica di Salò, si sente uno spostato, e col padre che cerca solo di farlo arruolare e di non aver noie, non riesce a capirsi, e fugge all'alba, come un ladro, a caso, fino a Napoli. Qui incontra la rivolta contro i tedeschi, si mescola alla eroiche giornate di quella città e vede dei civili che, mancando di ordini e di autorità, divengono essi militari e combattono per la libertà; e imbraccia anch'egli il mitragliatore, sentendo che c'è di nuovo uno scopo, qualcosa per cui combattere. Comencini rifiuta, quindi, l'immagine di comodo d'un 8 settembre di viltà e ricostruisce il dramma di quei soldati che volevano essere soldati ma non avevano più nemici né bandiera, e di come la Resistenza fu il loro modo di tornare ad essere soldati. Tema complesso, che il regista sviluppa attraverso una serie di episodi, ambientati in varie regioni e ambienti e con una folla di personaggi anche minori; ma il filo non si perde mai, ed è quello di quest'Alberto smarrito alla ricerca di sè e dei valori che paiono distrutti e della crisi che sembra abbatterlo e invece lo fortifica e lo porta all'impegno. Ed è anche la vicenda umana della scoperta dei veri valori — la libertà — contro il crollo di quelli che si rivelano soltanto dei miti. Nella sequenza finale si potrebbe rimproverare al regista un minimo di retorica, ma non ci sembra sbagliata l'idea d'un improvviso timbro corale, epico, in luogo dei toni dimessi e bozzettistici di prima, perché questo corrisponde, proprio in sede espressiva, all'improvviso ampliarsi dell'orizzonte di Alberto, al suo uscire dalla crisi di avvilimento e di vagabondaggio senza meta. *Tutti a casa* si colloca a buon diritto fra le opere degne e importanti dell'annata, tanto più importante quanto il suo stile piano, staremmo per dire « facile », consente al più vasto pubblico di accostarsi a quei temi impegnativi e d'esserne sollecitato e commosso. Tuttavia, a rovescio di Lizzani, dove era l'asse tematico a difettare, Comencini non è per nulla l'autore di tanti film di successo popolare, da *Pane, amore e fantasia* e seguenti a *Mariti in città* e seguenti. Gli rimane sempre addosso troppo dell'esperto di gran mestiere, cioè troppo dello « spettacolo », del « divertimento » anche se serio, ed è un peccato perché vien raffrenato un estro indubbio e incanalato verso le regole obbligate del film « di cassetta ». Il primo ingresso di Sordi, ad esempio, francamente disturba, e per tutta la sequenza, perché è il « solito » Sordi ormai ridotto a « cliché »; e così l'episodio della borsanerista di facili costumi è un bozzetto che fa sorridere, ma lascia indifferenti. Si tratta, però, di difetti marginali, ché il regista è quasi sempre nella sua vena migliore e forse al di là dei suoi stessi risultati buoni del passato. Ricordiamo, fra le pagine belle, semplici, vive, la sequenza di Alberto nella casa dei contadini, riluttante a dar la divisa alle ortiche, e la sequenza dei contadini emiliani con l'americano nascosto in soffitta, così fine e pervasa di mestizia, e la scoperta della ragazza ebrea, sul traghetto del Po. La scelta di Sordi per il personaggio di Alberto poteva essere un rischio, ma, come si è detto, Comencini ha ceduto solo all'inizio alle tentazioni del « cliché ». Sordi, dopo *La grande guerra,* è oggi fra gli attori su cui il nostro cinema può contare, così tipico e vero quando vuole e quando non è forzato da un regista a ripetersi all'infinito; in *Tutti a casa* ha saputo realmente scavare in profondità il suo Alberto e renderne le

diverse sfumature con eccellente risultato. Accanto a lui, Serge Reggiani disegna una saporita macchietta di napoletano e la Gravina ben esprime la mestizia della ragazza ebrea; di robusta efficacia anche la breve apparizione di Eduardo De Filippo nei panni del padre. A confermare la sicurezza del regista nella direzione degli attori, basti confrontare la credibilità e la spontaneità di Martin Balsam nei panni del contadino emiliano rispetto alle sue convenzionali prestazioni (il poliziotto privato di *Psycho* di Hitchcock) hollywoodiane.

ERNESTO G. LAURA

Spartacus
(Spartacus)

R.: Stanley Kubrick - *s.*: dal romanzo di Howard Fast - *sc.*: Dalton Trumbo - *f.* (Super Technirama-70, Technicolor): Russell Metty, Clifford Stine - *m.*: Alex North - *scg.*: Alexander Golitzen, Eric Orbom - *arr.*: Russell A. Gausman, Julia Heron - *c.*: Peruzzi, Vallès, Bill Thomas - *mo.*: Robert Lawrence, Robert Schultz, Fred Chulack - *int.*: Kirk Douglas (Spartaco), Laurence Olivier (Marco Crasso), Jean Simmons (Varinia), Charles Laughton (Gracco), Peter Ustinov (Batiato), John Gavin (Giulio Cesare), Tony Curtis (Antonino), Nina Foch (Elena), Herbert Lom (Tigranes), John Ireland (Crixo), John Dall (Glabro), Charles McGraw (Marcello), Joanna Barnes (Claudia), Harold J. Stone (David), Woody Strode (Draba), Peter Brocco (Ramon), Paul Lambert (Gannico), Robert J. Wilke (capitano delle guardie), Nicholas Dennis (Dionisio), John Hoyt (ufficiale romano), Fred Worlock (Lelio), Dayton Lummis (Simmaco) - *p.*: Edward Lewis per la Bryna - *o.*: U.S.A., 1959-60 - *d.*: Universal.

Quello di *Spartacus* costituiva di per sè un esperimento curioso ed un imprevisto approdo da parte d'un regista come Stanley Kubrick, finora misuratosi con i ristretti mezzi delle produzioni in economia dei gruppi « Off-Hollywood », gli indipendenti. Quando girò *Spartacus* — tre ore di proiezione, migliaia di comparse, technirama e technicolor, una sfilata di « mattatori » famosi, da Kirk Douglas a Laurence Olivier, da C. Laughton a Peter Ustinov — Kubrick aveva, 1959, trentun anni. Dietro, come s'è detto, c'era la poca esperienza professionale di quattro film girati con pochi soldi e in condizioni sperimentali, anche se uno, l'ultimo, *Paths of Glory* (Orizzonti di gloria, 1957) aveva richiamato l'attenzione della critica più impegnata di ogni paese sul suo allora ventinovenne autore. Ci troviamo davanti, è chiaro, ad un « enfant prodige », ma il termine lo usiamo senza il fastidio — o il sospetto o la diffidenza — che usualmente vi si accompagna, perché Kubrick ha saputo prestissimo scrollarsi di dosso i lambiccamenti formali e le esteriori avanguardie che pesano in genere sui giovani di talento. Senza dubbio, in *Killer's Kiss* (Il bacio dell'assassino, 1955) prevaleva il gusto della bella immagine dell'ex-fotografo di « Look » ed in *The Killing* (Rapina a mano armata, 1956) si toccava con mano il piacere del montaggio d'effetto, del resto rigorosamente funzionale al meccanismo di « suspense » d'un poliziesco spettacolarmente perfetto. Quel tanto di Orson Welles che c'è in ogni giovane americano agli esordi, era già dimenticato; Kubrick, ed in questo rivelò subito la sua autentica maturità di artista, ridimensionava rapidamente, di film in film, la bravura tecnica a ciò che voleva esprimere, formandosi uno stile sempre in maggior misura realistico. *The Killing* e *Paths of Glory* mostravano anche come sapesse districarsi con abilità — per essere uno che se ne era stato sempre al di fuori del « giro » della produzione e che non aveva fatto

apprendistato di alcun tipo per prepararsi alla regia — fra le maglie del « fare spettacolo », piacendo al pubblico normale. Allo stesso tempo, aveva qualcosa da dire, e *Paths of Glory* costituì non a caso uno dei film di più nobile e sentita polemica contro la guerra. Ma anche nei temi minori, vi erano dei corsi e ricorsi, delle affezioni ad ambienti, a tipi, che facevano da spia ad una personalità compatta, con un proprio mondo da comunicare. Si veda, ad esempio, la predilezione per il mondo del pugilato: la forza non come esaltazione della persona ma coma sua condanna alla sofferenza, dal pugile in ansia alla vigilia dell'incontro che fu al centro del suo cortometraggio d'esordio, *Day of the Fight* (1949), al pugile perseguitato di *Killer's Kiss* sino al lottatore che intrattiene la polizia nel bar in *The Killing*. Il tema stesso della guerra, spogliato d'ogni colorazione retoritoca e presentato in una luce rigorosamente umana, era stato preparato, prima di *Paths of Glory,* da *Fear and Desire* (1953), film che qualche distributore d'ingegno potrebbe far circolare in Italia. Ecco infine *Spartacus,* che costituisce un primo coronamento di dieci anni di esperienze. C'è stato *Paths of Glory,* d'accordo; ma *Spartacus,* anche se di indubbio minor esito poetico, ha il pregio di inserire una voce autentica nella grande produzione di Hollywood e dunque di incidere sul gusto di milioni di spettatori e di dimostrare che incassi ed impegno d'arte non sono per forza in contraddizione fra loro. Abbiamo iniziato l'accostamento a quest'ultimo « kolossal » accennando all'età dell'autore; ci sembra un metodo giusto quello di prendere le mosse dai dati più esterni — lo spettacolo — esattamente come fa il pubblico di fronte ad un'opera del genere. Lo spettacolo c'è: il confronto con *Ben-Hur* del pur abilissimo Wyler, con la sua squadra di collaboratori, si risolve alla pari sul piano del mestiere e in vantaggio per Kubrick quanto a capacità di suscitare una rispondenza emotiva nello spettatore che vada un po' in là del consueto stupefarsi per questa o quella scena grandiosa. Il fatto è che dietro, e dentro, *Spartacus,* c'è un tema, dietro *Ben-Hur* c'è il vuoto; a prescindere da questo, *Ben-Hur,* macchina da spettacolo sia pure più dignitosa di tante altre, disperde i suoi personaggi in un affollamento di episodi marginali e a sè stanti, pretesto appunto allo spettacolo, mentre *Spartacus* non devia da una linea precisa, concedendo qualcosa soltanto all'amore fra Spartaco e Varinia, in alcuni momenti (l'incontro nel bosco, ad esempio) molto, e in misura disturbante, hollywoodiano. Da quel che ci tramanda la storia, Spartaco fu una sorta di Pugaciov, e come lui mise in pericolo la stabilità di un impero, movendosi da Capua alla conquista dell'Italia fin verso Modena, da dove fu ricacciato indietro e sconfitto. La guerra « servile » terminò con la morte in battaglia dello schiavo ribelle, il cui corpo non fu mai ritrovato, e con la crocifissione di tutti i superstiti, circa seimila. Kubrick ha attinto ispirazione ad un romanzo di Howard Fast, *Spartacus* (1951), di scarsi pregi letterari e di ancor meno interesse storico. Se sul piano letterario il romanzo è irrimediabilmente compromesso dalla pedestre minuzia di descrizione che è propria di molti di quelli che, rievocando un periodo storico, reputano interessante soffermarsi di continuo sugli usi e costumi, gli abiti, gli arredi ecc., sul piano storico esso ha più del « pamphlet » che del frutto di un serio accostamento ad

un'epoca passata. Per Fast, il mondo romano è solo vizio, corruzione, ipocrisia, violenza, sopraffazione: non vi sono principii-base, non una religione praticata e vissuta, non una visione dello stato e della società a cui corrisponda un'adesione convinta da parte della classe dirigente. Sappiamo dalla storia che Crasso, il generale vincitore di Spartaco, si arricchì con le speculazioni edilizie; ma Fast preferisce mostrarcelo invece come un omosessuale e un megalomane, distruggendolo insomma da ogni lato. Può essere che alla nostra sensibilità moderna risponda maggiormente la civiltà ellenica, col suo culto per l'individuo, che non la civiltà romana, basata sulla collettività e lo stato; ma è schematico e falso ridurre solo a questo la civiltà romana e dimenticare la sua complessità che si fece dramma quando essa cercò di recepire l'insegnamento greco senza distruggere del tutto il proprio sistema di valori. L'epoca di Spartaco, di Cicerone, di Cesare, è appunto un'epoca vivacissima da questo punto di vista. « Sia la cultura politica e filosofica di Roma, sia la stessa dottrina stoica nel suo adattamento al mondo romano », scrive Ettore Paratore in un suo studio recente (1), « soffrirono per più di un secolo di una profonda antinomia interiore, di una vera e propria dolorosissima slogatura, che rese l'anima della Repubblica pari a un infermo tormentosamente condannato alla immobilità da una feroce lacerazione, di cui però esso avverte nelle sue carni straziate tutte le lancinanti pulsazioni. E' il triste dissidio in cui si macerano Cicerone e Varrone... Da un lato lo Stato romano, agitato dal contrasto tra la forza centripeta della tradizione e quella centrifuga delle correnti novatrici, si convelleva nello sforzo di istituire, mercé l'ausilio delle dottrine filosofiche, una nuova esperienza dello spirito individale che servisse da base per una nuova struttura politica; e il maggiore sforzo era di compiere questo pericoloso esperimento senza mandare in frantumi tutto quanto aveva costituito finora la forza espansiva e coordinatrice di Roma. D'altro canto l'anima individuale, ripercorrendo e ricreando in sé l'esperienza etica dell'ellenismo, non poteva, a Roma, non sentire assillante l'aculeo della problematica proposta da quell'esperienza ai fini della vita associata. Era tutto un groviglio di contrastanti esigenze, sotto il cui impulso la ruota delle contingenze politiche girava vorticosamente a vuoto, fra spruzzi di sangue ». In Fast detta complessità non esiste, il personaggio di Cicerone (che nel film è scomparso) è ridotto ad un avvocato arrivista e cinico che, con le sue acrobazie verbali, inventa gli alibi ideologici per coprire le nefandezze d'una classe dirigente marcia: Gracco, che nel film impersona con dignità l'anima della Repubblica in contrasto al conservatorismo di Crasso, e trova una morte catoniana quando cade in disgrazia, nel romanzo è un politicante arruffone pronto sempre a dar ragione al più forte. Delineato così il quadro, era facile per lo scrittore contrapporvi uno Spartaco « puro », buono, dolce, simbolo del popolo oppresso e farne un antesignano dei moti popolari di questo nostro secolo, un rivoluzionario « ante litteram » che soccombe al più forte, ma ha coscienza che non si può venire a patti col mondo romano. « Spartaco, tu devi di-

(1) Ettore Paratore: *L'Epicureismo e la sua diffusione nel mondo latino,* Roma, Ed. dell'Ateneo, Quaderni della Rivista di Filologia classica e medioevale n. 1, 1960.

struggere Roma », dice a se stesso (2). « Il mondo intero appartiene a Roma, dunque Roma deve essere distrutta e di essa deve rimanere soltanto un brutto ricordo: allora, dove sorgeva Roma costruiremo per tutti gli uomini una nuova vita da vivere in pace, fratellanza e amore, senza schiavi né padroni, senza gladiatori né arene, e sarà un'età felice... Edificheremo nuove città senza mura intorno. Distruggeremo Roma e ciò in cui Roma crede ». Così, la figura di Spartaco diventa un'astrazione, disancorata da ogni verità storica (quanto gli preferiamo il Pugaciov di Puskin, violento, ubriacone, sanguinario, ma in ciò vivo e umano!): non un esponente delle « rivoluzioni spontanee » ma uno dei primi promotori di un « moto organizzato », secondo una consapevolezza ideologica che non poteva che essere ignota al vero Spartaco. Non vorremmo con ciò dare l'impressione che un artista debba necessariamente legarsi a filo doppio col dato storico incontrovertibile; ma un legame siffatto è certo richiesto per chi voglia fare romanzo storico, con l'ambizione di essere realista. Il senso dell'epoca, la ricchezza dialettica delle posizioni in contrasto, sfuggono invece al Fast, che si muove sul terreno della Roma antica con la stessa pesantezza d'uno scrittore fedele ai principii di Zdanov. Spartaco non era un uomo libero fatto schiavo dagli occupanti romani, come dice Fast, né un figlio di schiavi da generazioni come afferma Kubrick: era un soldato dell'esercito romano in Macedonia ridotto in servitù perché disertore. Non si propose coscientemente di rovesciare la Repubblica, ma tentò di lasciar l'Italia per via di terra, cioè valicando le Alpi, come Annibale, senonché, resosi conto della difficoltà dell'impresa, ripiegò verso il mare e dovette accettare battaglia con Crasso. L'immagine di Spartaco disegnata da Kubrick è lontana sia dalla realtà che dalla deformazione di Fast. Nel romanzo, v'era una idea che poteva prestarsi ad un giuoco intellettuale raffinato per un regista in vena di avanguardismi: Spartaco non c'era, la narrazione iniziava quando il trace era già morto, ma egli sopravviveva — vero vincitore — nella memoria di tutti, dei compagni, come l'ebreo David, che di poco gli sopravvivevano per finire crocifissi, al vittorioso Crasso, alla gente comune che ne faceva argomento di conversazione continua. Una sorta di *Rasho-mon,* se si vuole, con le diverse faccie d'un'unica, difficilmente definibile verità. Kubrick ha rifiutato il rischio d'intellettualismo e di compiacenza e ha preferito, con Dalton Trumbo, seguire la struttura del romanzo tradizionale, centrato sul protagonista e tutto ruotante attorno a lui. Il suo Spartaco non è né il Pugaciov della storia né il rivoluzionario del testo di Fast. Riepilogando i personaggi dei suoi film precedenti, Kubrick ha ancora una volta puntato su un uomo che cerca soltanto la serena esistenza tranquilla, che non crede ad alcun mito che non sia quello d'una domestica felicità, accanto alla propria donna, nella propria casa, in un clima di libertà. Come l'ufficiale di complemento di *Paths of Glory,* Spartaco rifiuta ogni amplificazione mitica dei sentimenti umani che serva poi a distruggere, nella realtà, i rapporti umani stessi: punta all'uomo in sé, fuori di ogni classificazione, ed in nome di questo si batte. Si tratta di una posizione che potrebbe essere generica se non fosse sorretta

(2) Howard Fast: *Spartacus,* edit. it., Milano, Mondadori ed., 1960.

da una visione cosciente e netta del mondo storico in cui i suoi temi si sviluppano; anche parlando della Roma di ieri, il suo occhio è di oggi, i suoi personaggi vivono i drammi di coscienza della gente di oggi. Ecco allora la figura di Antonino, il poeta fragile e indifeso che forse non sa combattere ed è tutto ciò che l'uomo forte, il gladiatore, non è. Pure, il trace ribelle avverte l'importanza di Antonino, perché l'uomo ha bisogno di poesia, cioè di spiritualità: concezione abnorme e sfasata rispetto a quel che dovette essere in concreto la vittoria dei gladiatori, ma che vibra fortemente se guardiamo Spartaco come una allegoria moderna e ci poniamo dentro la nostra epoca con il mito del progresso tecnologico che spesso soffoca la vita dello spirito. La forza, la potenza, sono sofferenza o in ogni caso non sono importanti; si torna alle figure di pugili, ai temi del Kubrick dei film precedenti. Il film, insomma, vive nel dolore degli occhi di Kirk Douglas, attore di esemplare intensità, quegli occhi che esprimono tragedia e sconforto anche quando egli sorride o per un attimo, guardando Varinia, sembra dimenticare. Non c'è dunque la balda sicurezza del ribelle che pensa di poter scardinare il mondo romano né l'ebbrezza d'un Pugaciov nel godere d'un potere assoluto, anche se di breve durata, dove prima c'era miseria e servitù. Lo Spartaco di Kubrick sin dai primi istanti si oppone ad un esercizio violento del potere e rivendica soltanto il diritto di conquistare via mare porti più sicuri per poter ricostruirsi un'esistenza migliore. La lotta con Roma è Roma che la vuole; egli non si spinge nel Nord, ma da Capua muove per la via più breve al porto che crede più sicuro, Brindisi, e per strada viene sconfitto. Con ciò non è un vile: sa combattere e in un primo momento vincere contro un esercito addestrato come quello romano perché combatte per difendere la sua libertà e non per desiderio di gloria; e, una volta vinto, sa morire con dignità sulla croce, senza implorare pietà. Nella conclusione (in cui si applicano a Spartaco alcuni particolari di quella che nel testo è la morte sulla croce di David) il regista ha ceduto un poco al gusto di una forzatura, facendo di Spartaco una specie di Cristo « laico », con evidenti paralleli fra le pagine evangeliche del Calvario e quella fine sulla strada di Roma, con Varinia in atteggiamento di Madonna dolente. Pur nell'ampiezza della misura narrativa d'un film a grande spettacolo, il regista ha saputo nel complesso essere compatto e mirare dritto allo scopo, quello d'un racconto di dolore che, al di fuori d'una pedissequa fedeltà storica, acquista significato universale di canto della lotta per necessità, la necessità di non perdere i connotati umani, annullandosi nel numero degli schiavi. Di robusto rilievo è, a questo proposito, la descrizione della lotta inutile, per il piacere degli altri: quanti hanno visto al cinema a più riprese i giuochi dei gladiatori ne misurano solo qui la violenza crudele, con una descrizione mai compiaciuta (e si veda quel momento altissimo dell'attesa, nell'oscurità della capanna, della chiamata nell'arena, quando i gladiatori dovranno uccidersi fra loro pur senza odiarsi). A differenza del romanzo di Howard Fast, e di ciò va dato merito a Trumbo, tornato a firmare come sceneggiatore, dopo l'allontanamento di diversi anni, l'ambiente romano è più ricco e complesso di motivi, esemplificato nelle tre figure di Crasso, che impersona le ragioni d'una

conservazione ormai fuori tempo ma ancora rispettabile, di Gracco, pronto al compromesso con disinvoltura ma fiducioso nello spirito nuovo che anima la Repubblica, di Cesare, in qualche misura intermedio fra i due, pronto ad assumere un ruolo storico di superamento del dissidio nella fondazione dell'Impero. Anche qui non manca una colorazione moderna dei contrasti politico-sociali del tempo, ma abilmente impastata con i toni dell'autenticità (al personaggio di Crasso dona credibilità l'interpretazione di Laurence Olivier, mentre Charles Laughton non risparmia qualche marginale gigioneria nel disegnare la figura di Gracco). Con *Spartacus,* in definitiva, non ci sembra che Stanley Kubrick abbia compiuto il passo indietro da qualcuno denunciato: senza dubbio, se è lecito l'affresco quanto il quadretto di modeste dimensioni, nel cinema affresco vuol dire grande sforzo produttivo e di conseguenza un minimo di compromesso. Ci sembra però che il regista abbia tenuto conto delle esigenze dello spettacolo nella misura più discreta, senza cercare l'oleografia né la parata, servendosi con rigore del technirama per rendere una coralità necessaria ad un tema come quello prescelto.

ERNESTO G. LAURA

The Fugitive Kind
(Pelle di serpente)

R.: Sidney Lumet - *sc.*: Richard Sylbert - *mo.*: Carl Lerner - *d.*: Dear Film (altri dati nel n. 7, luglio 1960, pag. 55).

L'affermazione sempre più netta di Tennessee Williams sugli altri commediografi americani della sua generazione è stata contrastata, per molto tempo, dal dubbio che i suoi drammi preziosi e decadenti fossero soprattutto degli ottimi pretesti per una grande esibizione registica (Kazan in America, Visconti in Italia). Ma è stato proprio il cinema, da *Un tram che si chiama Desiderio* a *Baby Doll,* da *La gatta sul tetto che scotta* a *Improvvisamente l'estate scorsa* e a questo *Pelle di serpente* (per trascurare l'infedele, edulcorata versione, di *Zoo di vetro*), a verificare la compattezza del mondo poetico di Williams, la sua presenza sicura fra le pochissime voci importanti del teatro nell'ultimo ventennio. Oggi assistendo alla ripresa di *Estate e fumo* offerta dalla compagnia Brignone-Santuccio ci accorgiamo di aver di fronte una bella commedia, senza bisogno di ulteriori definizioni limitative. E anche *Pelle di serpente,* al di là dei debiti con Cecov e con Faulkner, ci ripropone con forza la tematica di un autore coerente quanto ispirato. Gli eccessi di Williams, e in particolare quel suo muoversi sicuro in un universo malato e corrotto, potranno anche irritare; ma la sua immagine poetica del Sud fa parte della geografia culturale contemporanea, non si può minimizzare o ignorare.

Sulla violenza di Williams si è svolta mesi or sono una accesa polemica negli Stati Uniti, coinvolgendo critici e giornali importanti. A un certo punto qualche filisteo ha rotto l'incantesimo e ha lanciato un grido d'allarme: ecco un autore, si è scritto, che da anni ci propone temi come lo stupro, la ninfomania, l'omosessualità, il cannibalismo; e da anni viene accettato fra gli scrittori di successo, esaltato, tradotto sullo schermo; tutto senza che la protesta dei benpensanti abbia mai trovato modo di scatenarsi e di fermarlo. In realtà Williams è passato indenne con il suo bagaglio di orrori nel Paese più puritano del mondo solo

perché ha saputo imporsi con l'autorità dello scrittore vero e perché la sua opera è molto meno mistificatrice di quanto si potesse pensare anni fa.

Pelle di serpente ricalca fedelmente il copione di *Orpheus Descending*, che è la rielaborazione della prima commedia di Williams, *Battle of Angels*, allestita dal Theatre Guild nel 1940. Ricorderemo, per inciso, che *Battle of Angels* fu un insuccesso: lo spettacolo si fermò a Boston, dove aveva esordito, senza neppure arrivare a New York. Tutt'altro esito ebbe invece *Orpheus Descending*, che andò in scena il 21 marzo 1957 al Martin Beck Theatre con la regìa di un teatrante « engagé » come Harold Clurman. Gli interpreti furono Cliff Robertson nella parte di Val Xavier, Maureen Stapleton in quella di Lady Torrance, Lois Smith in quella di Carol; cioè nei personaggi affidati rispettivamente, sullo schermo, a Marlon Brando, Anna Magnani e Joanne Woodward.

Lo spunto di questo dramma è decisamente intellettualistico, all'europea. Si tratta di una rielaborazione del mito di Orfeo, dove il personaggio diventa un vagabondo Cajun che gira il Paese a piedi con la sua chitarra, Euridice diventa la padrona italiana di un magazzino, l'inferno diventa senza possibilità di equivoci il sud. Detto così, dà perfino fastidio; e quasi ci si stupisce che Williams l'abbia presa tanto da lontano per arrivare a un personaggio tipico della tradizione americana, l'irregolare che se ne va in giro senza una meta precisa, alla scoperta del mondo e di se stesso. Ma è proprio qui che interviene lo scrittore con tutto il suo talento: e riduce a unità una congerie di elementi disparati, dà al suo dramma un carattere preciso.

Come ha ben intuito Sidney Lumet nel portarlo sullo schermo, *Orpheus Descending* è un fosco quadro dove predomina il colore nero. Siamo nel Sud degli incendi, dei mastini scatenati, degli sceriffi corrotti, dove dietro la sudicia facciata della vita provinciale è pronta a scatenarsi la persecuzione contro i « wops », i negri, gli anticonformisti d'ogni genere. Un accento particolare, una sfumatura nel colore della pelle, la chitarra che ti trascini dietro è sufficiente a condannarti alle fiamme eterne di questo inferno Confederato, che per unica evasione lecita non offre l'amore ma l'alcoolismo. Williams ripropone invece con intrepido coraggio il tema puro e semplice dell'amore, cioè di un legame profondo e non occasionale fra due esseri umani. L'amore che sfida l'inferno, come accade nel mito di Orfeo. Contro i filistei armati e assetati di sangue non c'è altra difesa, per il poeta come per l'innamorato, al di fuori di una coerenza assoluta, di una accettazione mistica del proprio martirio. Ci accorgiamo ancora una volta che il nóstro commento accentua forse l'aspetto intellettualistico, decadente del dramma: che ha invece una sua concretezza non equivoca, una brutalità documentaria e raggelante.

Il film riproduce fedelmente il testo della commedia, con variazioni di poco conto: sulla scena Xavier finisce sbranato dai cani, come Orfeo dalle Baccanti; sullo schermo viene spinto a forza con i getti delle pompe da incendio nel rogo del magazzino di Lady Torrance. Ma Lumet ha saputo dare un carattere preciso allo spettacolo, con una puntigliosità e un rispetto da realizzatore intelligente. Purtroppo *Pelle di serpente* si risolve, spettacolarmente, in uno scontro fra la Magnani e Brando. Anna Magnani,

idolatrata da Williams come simbolo della donna mediterranea, vincitrice di un Oscar per *La rosa tatuata,* è arrivata tardi a questi personaggi che lo scrittore aveva immaginato sulla sua misura. Il cinema esige una credibilità pressoché assoluta, che comincia proprio dalla banale verisimiglianza fotografica. Ora lo scatenarsi di un grande amore, degno di Orfeo ed Euridice, fra la Magnani e Brando non è assolutamente verisimile. Questa coppia è un classico esempio di « miscasting » che altera addirittura il significato del film: perché è difficile ammettere, fino all'ultimo che Brando sia veramente innamorato della Magnani e non di un'attrice tanto più vicina a lui per età e per temperamento come Joanne Woodward. Si aggiunga che i due « mostri sacri », anziché darsi prove d'amore, si scatenano sordamente l'uno contro l'altro, puntando ciascuno sui colpi sicuri del proprio repertorio. Perciò di fronte a una Magnani scarmigliata, prepotente, esplosiva, abbiamo un Brando sommesso, controllatissimo, avaro. Sembra continuamente che l'attrice italiana cerchi di provocare l'americano con gli strilli; e che l'altro spenga ad arte tali provocazioni facendole cozzare contro un muro di freddezza. Lumet, che avrebbe dovuto essere per lo meno arbitro imparziale nella contesa, tiene invece dalla parte di Brando: gli riserva le inquadrature migliori, l'illuminazione più efficace, mentre non si preoccupa che il suo operatore appiattisca e imbruttisca il volto della Magnani. Sul piano individuale è perciò Marlon Brando che ci offre le scene migliori del film: ma senza evitare del tutto i pericoli della monotonia e dell'eccessiva fedeltà al proprio stereotipo.

TULLIO KEZICH

The unforgiven
(Gli inesorabili)

R.: John Huston - *s.*: da un romanzo di Alan Le May - *sc.*: Ben Maddow - *f.* (Panavision, Technicolor): Franz Planer - *m.*: Dimitri Tiomkin - *scg.*: Stephen Grimes - *mo.*: Hugh Russell Lloyd - *int.*: Audrey Hepburn (Rachel), Burt Lancaster (Ben Zachary), Audie Murphy (Cash), Lillian Gish (Mattilda), Charles Bickford (Zeb Rawlins), Doug McClure (Andy), Joseph Wiseman (Abe Kelsey), John Saxon (Johnny Portugal), Albert Salmi (Charlie Rawlins), June Walker (Hagar Rawlins), Kipp Hamilton (Georgia Rawlins), Arnold Merritt (Jude), Carlos Rivas - *p.*: James Hill per la James Productions/Hecht-Hill-Lancaster - *o.*: U.S.A., 1960 - *d.*: Dear.

Qualche anno fa, tentando su questa rivista un profilo critico di John Huston, notavamo che il regista di *Moby Dick* manca di una precisa coscienza della propria arte. Come mestierante ha troppe riserve mentali di carattere culturale, come intellettuale è troppo incline ai compromessi che gli suggerisce la sua natura di « bon vivant ». Non sa scegliere fra il personaggio del ribelle, che si costruì negli anni giovanili con vitalistica esuberanza, e il personaggio dello « showman » perfetto, che gli viene dalla sua condizione di figlio d'arte. Di fronte all'imposizione di un produttore, Huston ammira allo stesso modo il regista che se ne va sbattendo la porta e quello che riesce comunque a concludere il film in maniera professionalmente ineccepibile. Il fatto è che i due Huston, il ribelle e l'artigiano, quello che dice « andate all'inferno » e quello che dice « lo spettacolo deve continuare », non si spartiscono semplicemente i film: ma addirittura le sequenze, le inquadrature, le battute. Nel suo geniale dilettantismo Huston non ha afferrato la classica verità che il suo maestro Hemingway ha enunciato in *Verdi colline d'Africa*: c'è un

tempo per scrivere e un tempo per sparare ai kudù. Confondere i due momenti è un difetto assai brutto, che rivela un'innegabile mancanza di fondo: e la conseguente impossibilità per Huston di andare al di là dei risultati finora raggiunti. Ma non vogliamo lanciarci in profezie negative, anche perché il regista di *Stanotte sorgerà il sole* rimane un tipo vivo e simpatico con tutte le sue contraddizioni.

Per la verità il lavoro svolto da Huston negli ultimi tempi potrebbe dar ragione a chi l'ha sempre considerato con una certa diffidenza. *L'anima e la carne, Il barbaro e la geisha, Le radici del cielo*: un film all'anno, tutti realizzati per una grande casa, tutti con un'accensione non banale. Ma tutti riusciti a metà, dispersivi, vagamente inconcludenti. Non abbiamo dimenticato i rapporti ironici fra la suora Deborah Kerr e il « marine » Robert Mitchum in *L'anima e la carne;* né gli avventurosi stupori dell'ambasciatore John Wayne di fronte al Giappone ottocentesco in *Il barbaro e la geisha;* né l'idealismo al whisky dei difensori degli elefanti in *Le radici del cielo.* Sono temi, sbriciolati talvolta in semplici notazioni, da regista accorto, sensibile; e tuttavia insufficienti a far funzionare i film nel loro complesso sul piano dell'arte e su quello dello spettacolo. Sicché queste opere non appartengono né al ribelle né all'artigiano: piuttosto a un cineasta impaziente e svagato, che spesso dirige pensando ad altro.

Con *Gli inesorabili* facciamo un passo avanti. Alle prese con il primo western vero e proprio della sua carriera (*Il tesoro della Sierra Madre* si svolgeva nel Messico e derivava più dallo Stroheim di *Greed* che da Thomas H. Ince), Huston è stato provocato dall'ambizione di realizzare un prodotto efficiente. Il risultato, in questo senso, è raggiunto: il film rispetta le regole del western a grande spettacolo, tant'è vero che culmina con un attacco degli indiani, diverte il pubblico e incassa benissimo. Per un regista che non è mai stato veramente popolare (neppure i suoi piccoli « classici » l'hanno mai imposto fra i nomi che arricchiscono l'industria), un buon successo.

Nell'immediato dopoguerra e fino a pochi anni or sono il western ha avuto un'improvvisa fioritura con i film di John Ford, *Il fiume rosso* di Hawks, *Mezzogiorno di fuoco* di Zinnemann, *Il cavaliere della valle solitaria* di Stevens. Adesso le complicazioni intellettualistiche, la concorrenza della TV, l'esaurimento progressivo di filoni interni troppo sfruttati, hanno condotto il genere a un relativo impoverimento. Pur senza apportare elementi decisamente originali, *Gli inesorabili* si presenta tuttavia come un solido esempio del western « maggiorenne ». E' la storia di una meticcia che si trova al centro di un violento conflitto fra indiani e bianchi nel Texas intorno al 1870. Il motivo è stato svolto molte volte nei film antirazzisti degli « anni cinquanta », ma è merito di Huston aver evitato ogni notazione retorica, considerando il problema in un quadro storico pertinente. Il regista ha evitato di dare le comode risposte che suggerisce il senno di poi, tentando invece di immaginare come si presenti il fenomeno razzista, in tutta la sua drammaticità, quando è osservato in un preciso contesto sociologico. Nella fermezza con cui ha tenuto questo pedale, che è la nota più interessante dell'opera, Huston si rivela uomo del nostro tempo, attento a ciò che accade attualmente nel « deep south », ai guai che passano tutte le amministrazioni

degli USA alle prese con i radicati pregiudizi meridionali.

Il film è tratto da un romanzo di Alan Le May, lo stesso che fornì a Ford uno spunto analogo per *Sentieri selvaggi*. In Ford un bianco cercava una bambina rapita e la trovava trasformata in indiana; qui c'è un indiano che cerca la propria sorella, finita fra i bianchi, e la trova completamente mutata; e c'è anche un bianco inferocito che perseguita la meticcia per odio agli indiani spingendola verso un'assurda terra di nessuno fra le razze. Il confronto tra i due film si risolve a favore di Huston, che ha saputo dare al motivo centrale della storia un autentico contenuto drammatico: mentre in Ford la furia razzista dell'eroe restava un atteggiamento astratto, puramente psicologico e in fin dei conti sentimentalmente reversibile. La critica al razzismo che fa Huston è allusiva, indiretta: nell'alone di maleficio e di stregoneria che c'è intorno al personaggio del vecchio Abe; il vagabondo in divisa confederata che perseguita con i suoi canti e le sue minacce la famiglia Zachary, che ospita la giovane Rachel. Abe rappresenta l'irrazionalità del razzismo, legato a tradizioni spente (la spada, l'uniforme stracciata) e a una forma sbagliata di religiosità primitiva (l'eloquio biblico), generatore di violenze senza fine. Tutto quanto riguarda questo personaggio, molto ben impersonato da Joseph Wiseman, ha nel film un giusto tono di macabra esaltazione. Le sue apparizioni ai margini della prateria, sottolineate da un uso accorto della fotografia e del colore, preparano un'atmosfera spettrale d'ispirazione scespiriana.

Huston ha la mano altrettanto felice nell'ambientazione rustica della prima parte, che ricorda certe garbate incisioni di Currier e Ives: ma con un senso quasi fisico della terra e delle stagioni, come si conviene a un film girato all'aria aperta. Dal bozzetto campagnolo si passa senza sforzo alla tragedia, con l'immissione del personaggio del vagabondo; dopo il linciaggio di Abe il film perde di forza, si banalizza, si trascina senza vero ritmo allo scioglimento, nonostante la precisa messa a punto delle psicologie, la buona recitazione di Burt Lancaster e di Audrey Hepburn, l'accorta distribuzione dei colpi di scena. E' interessante, tuttavia, trovare alla fine la ragazza meticcia di fronte a una scelta drammatica: uccidere il fratello indiano o sacrificare i fratellastri bianchi. Rachel spara su Lost Bird come risultato di una scelta dolorosa, senza l'abituale disinvoltura del western: ma aver ucciso un fratello non le apparirà in futuro uno scotto troppo duro per venire ammessa fra i bianchi? Nonostante il lieto fine, *Gli inesorabili* ci lascia con questo amaro sospetto, che approfondisce umanamente i termini di una problematica storica.

TULLIO KEZICH

Les dialogues des Carmelites
(I dialoghi delle Carmelitane)

R.: R.L. Bruckberger e Philippe Agostini - *s.*: dal romanzo « La dernière à l'echafaud » di Gertrud von Le Fort e dal dramma di Georges Bernanos - *sc.*: R.L. Bruckberger, P. Agostini - *f.* (Dyaliscope): André Bac - *m.*: Jean Françaix - *scg.*: Maurice Colasson - *c.*: Jean Zay - *mo.*: Gilbert Natot - *int.*: Alida Valli (madre Teresa), Jeanne Moreau (Marie dell'Incarnazione), Pascale Audret (Blanche), Pierre Brasseur (commissario), Madeleine Renaud (priora), Anne Doat (suor Costanza), Jean Louis Barrault (il mimo), Georges Wilson (elemosiniere), Pierre Bertin (marchese de la Force), Claude Laydu (cavaliere de la Force), Judith Magre, Sophia Grimaldi, Hélène Dieudonné, Yvette Etièvant, Hélène Vallier, Anouk Ferjak, Renaud Mary, Albert Rémy -

p.: Champs Elysées Prod.-Titanus - *o.*: Francia-Italia, 1960 - *d.*: Titanus.

Ritenuto un capolavoro dalla stampa cattolica francese, ma liquidato in quattro righe dal mensile « Cahiers du cinéma », che lo considera, più che un film « mauvais » e pieno di accademismo, una impostura, un tradimento dello spirito stesso del testo di Bernanos, ci sembra che questa opera illustrativa, compiuta con decoro, complessivamente valida, vada giudicata con meno passionalità, nel rispetto dovuto ad un testo di innegabile efficacia drammatica, e nei limiti che pur la regìa di Philippe Agostini rende evidenti.

Conosciamo, in teatro, soltanto l'edizione dei « Dialoghi » curata in Italia da Orazio Costa e possiamo subito osservare che, al confronto, la messinscena dell'italiano è di gran lunga superiore. Vi è una maggiore maturità di regìa, una completa penetrazione del testo, la possibilità di cogliere una più viva sincerità e intensità di interpretazione nei vari ruoli, un evidente rigore nei dettagli della realizzazione convergenti nella parte « visiva » dello spettacolo. A Costa, scenografia, costume, movimenti collettivi degli attori primari e secondari, offrono materia per un arricchimento visuale della parte letteraria preesistente. Agostini non sa trarne tutto il partito possibile e la fotografia, che è risultante dei valori figurativi dello spettacolo cinematografico, è in fondo anonima, artigianale e senza mordente. Le antenne sensibili del film sono, ovviamente, nella fotografia, dove il regista raccoglie e sintetizza, e lo spettatore riceve. La emozione del film di Agostini risiede invece nei personaggi, quali già esistono nella loro concezione e nei dialoghi, curati qui da Bernanos, ma la parte visiva è incapace di raggiungere un elevato tono figurativo che qui era indispensabile per arrivare veramente a un risultato esemplare, nel campo del film religioso, e per far conseguire alla realizzazione il livello di capolavoro, quale da molti è ritenuta.

Nel rimpiangere la edizione teatrale che abbiamo ricordata si vorrebbero al posto di alcune delle interpreti (non della Madeleine Renaud, poniamo) anche attrici teatrali di maggior peso, per quanto quasi tutti gli elementi ivi impegnati offrano oneste prestazioni. Pure onesta, ma non eccezionale, è la qualità di altri elementi del film: della musica, ad esempio, e soprattutto, come già affermavamo, della architettura, che lascia alle scene, vere o ricostruite, il carattere di puri sfondi. E tutto ciò riconduce al risultato già accennato: che manchi nella pur apprezzabile opera proprio il segno di una concezione registica superiore.

I dialoghi delle Carmelitane sono basati su un avvenimento storico, verificatosi a Compiègne nel 1789. Perseguitate dai rivoluzionari, accusate di aver ospitato un aristocratico e di aver partecipato di nascosto a un rito religioso, diciassette inoffensive Carmelitane furono arrestate, indi condannate alla ghigliottina, cui una sola sfuggì. La storia venne raccontata da Gertrude von Le Fort, e, informa « Ecrans de France », progettata per una edizione cinematografica nel 1947, su scenario del R.P. Bruckberger. « A Georges Bernanos, di cui è l'ultima opera, furono richiesti i dialoghi, nei quali trapariva il suo mondo spirituale, e Philippe Agostini fu incaricato della regìa. Ma il film non potè essere realizzato e divenne *pièce* teatrale che ottenne un vivo successo. Nel 1960 se ne iniziò la realizzazione cinematografica e... gli autori del film sono sta-

ti accusati di aver tradito Bernanos e il testo teatrale ».

Pur prendendo atto della esatta successione delle fasi di stesura che hanno condotto alla drammatizzazione e visualizzazione del libro della Le Fort, restiamo dell'opinione che il testo teatrale di Bernanos, così elevato, nella scarna e spoglia progressione, e nella sua tragica forza, è tutto capolavoro. Il film, in fondo esteriore e oratorio, anche se non indegno, conferma il valore temporale del testo, dove si identifica con esso, e mostra chiaramente i suoi limiti spaziali, dove, a confronto, lo amplifica.

MARIO VERDONE

I documentari

Dem blodiga Tiden-Mein Kampf

(Il dittatore folle)

R.: Erwin Leiser - *commento*: Erwin Leiser - *comm. vers. ital.*: Attilio Tellini - *f.*: operatori d'attualità della UFA e delle SS, dilettanti, ecc. - *p.*: Minerva Film International - *o.*: Svezia, 1959 - *d.*: Atlantis Film.

Non è recente la consuetudine di costituire interi programmi cinematografici servendosi esclusivamente di materiale di repertorio mutuato in gran parte da vecchi cinegiornali (se ne ebbero i primi esempi sporadici nell'ultimo decennio del « muto », generalmente per documentare con intendimenti nazionalistici fasi ed aspetti parziali del primo conflitto mondiale). Dal periodo dell'ultima guerra in poi tale consuetudine si è ulteriormente diffusa, assumendo uno sviluppo in due direzioni particolari. Nella prima non si è fatto che riapplicare — sia pure con il desiderio di una documentazione più obbiettiva — i vecchi moduli dei primi esempi del genere agli avvenimenti della seconda guerra mondiale (dalla lunga serie di documentari organizzati da Frank Capra tra il 1942 ed il 1945 sotto i titoli *Why We Fight* e *Know Your Enemy,* innumerevoli sono state le collazioni di questo tipo realizzate fino ad oggi in ogni parte del mondo). Nella seconda direzione si sono voluti rievocare, spesso ad opera di registi francesi (da Nicole Vedrès di *Ce siècle a 50 ans* a Miréa Alexandresco e Henri Torrent del recente *Les années folles*), il clima e il sapore degli anni compresi nella prima metà di questo secolo, con particolare riferimento ai dati di costume: in questi casi si sono ottenuti risultati quasi sempre interessanti e gustosi, per la bonaria ironia con cui le espressioni di quell'epoca venivano riguardate, ma al tempo stesso privi di una rigorosa prospettiva storica, per essere affidati alla casuale disponibilità degli archivi ed al gusto personale dei compilatori.

Tutti questi film di montaggio, sempre per l'assenza di un reale rigore critico e di una chiara coscienza storica da parte degli autori, non avevano mai potuto prestarsi a considerazioni che andassero al di là di certi limiti imposti dalla loro stessa approssimazione. Ciò, almeno, fino alla recente apparizione sugli schermi italiani, a breve distanza l'uno dall'altro, di *Nuit et brouillard* (Notte e nebbia) e *Mein Kampf* (Il dittatore folle). Si dà il caso che entrambi riguardino fatti ed argomenti che non si mostreranno né si ripeteranno mai abbastanza: l'orrore, la criminalità, la follia del nazismo. Ma, mentre il documentario di Resnais punta sull'unica nota nera dei campi di sterminio e pone lo spettatore, attraverso la costruzione

drammatica del racconto, in conflitto immediato con la sua coscienza civile, *Mein Kampf* fa del fenomeno nazista, della sua nascita, del suo sviluppo e della sua mostruosa propagazione, una ragionata sintesi storica, con un rigore che non esitiamo a definire didattico. Tanta chiarezza di idee e tanto rispetto della verità non ci era mai stato dato di riscontrare sullo schermo prima del documentario di Erwin Leiser, basato, oltre che su documentari e cinegiornali dell'epoca, su fotografie e inediti documenti d'archivio di un'evidenza spesso sconvolgente. Il Leiser, un giornalista ebreo a suo tempo emigrato in Svezia dalla Germania, ha svolto il suo lucido e agghiacciante discorso mosso soprattutto da un sentimento misto di orrore e di pietà, e memore in particolar modo della tragedia immane del popolo di Polonia e di quella comunità ebraica, cui il documentario è esplicitamente dedicato. Da qui il suo interesse anche sul piano estetico, oltre che su quello storico-sociale.

Contrariamente a quanto potrebbe far credere il superficiale ed errato titolo italiano, una volta tanto la responsabilità della catastrofe non è semplicisticamente attribuita alla follia di un uomo, bensì all'acquiescenza della massa del popolo germanico e alla debolezza delle stesse democrazie occidentali, oltre che a pretese economiche facilmente determinatesi da quelle premesse. Il film prende le mosse dalla situazione della Germania dopo la sconfitta del 1918 e l'assassinio di Rathenau, allorché i grossi banchieri e industriali, la borghesia revanscista e l'esercito cercano un uomo di comodo capace di frastornare e magnetizzare le folle col linguaggio lirico della Germania di sempre, che sa appellarsi tanto diabolicamente ai retorici ideali nazionalistici. Egli non doveva essere uno di loro, bensì uno del popolo (come già Mussolini), e lo trovano in un vagabondo che andava facendo la sua dottrina di un libello in cui si pretendeva di dimostrare che la posizione assisa degli uomini biondi differiva da quella dei bruni. La sua ascesa si realizza facilmente, perché i fili della marionetta sono mossi dall'alto. Il Leiser non trascura di sottolineare le varie e più gravi responsabilità: dal distacco di Hindenburg alla leggerezza di Chamberlain a Monaco, il quadro storico europeo è sempre chiaro e presente. Le parate oceaniche e le folle osannanti ne sono una logica conseguenza, come conseguenti e puntuali ci appariranno l'annessione dell'Austria con la complicità dell'Italia, lo smembramento della Cecoslovacchia, gli orrori dei « lagers ».

Dalle responsabilità storiche e individuali il documentario trascorre a puntualizzare le colpe collettive, rappresentate da manifestazioni colossali di folle fanatismo, al quale partecipano individui di ogni età e classe sociale. E qui, nel sottolineare il pietoso infantilismo che pervade un popolo intero, il giudizio dell'autore risulta anche più severo ed eloquente. Parallelamente assistiamo al progressivo espandersi di una macchia di sangue che non troverà più argini entro i quali essere contenuta: dall'assassinio di Liebknecht su su fino alla eliminazione sistematica di decine di migliaia di inermi, al crimine industrializzato. In proposito il Leiser ci ha consegnato un documento tanto agghiacciante quanto assolutamente inedito. Si tratta della sequenza relativa al ghetto di Varsavia, ricavata da alcuni brevi documenti che Felix Kersten, medico personale di Himmler, a suo tempo gli sottrasse. Essi furono commissio-

nati dallo stesso ministro della propaganda Goebbels con l'intento di mostrare ai tedeschi la « bestialità ebraica » (ma pare che Hitler, dopo averli visti, ne abbia vietata la proiezione in pubblico per timore che potessero « suscitare pietà » e risultare controproducenti). Corpi nudi e scheletrici che non conoscono più le funzioni naturali, poveri grumi di pelle ed ossa, si agitano appena prima di morire su un marciapiedi ed essere ramazzati come carogne ed infine gettati in una fossa di calce viva. A volte l'ignoto operatore non si limita a documentare, ma si diverte ad ironizzare, a far regia da commedia: fa danzare un bambino affamato davanti alla macchina da presa, ne sorprende altri che stringono gelosamente al petto un pugno di carote e li riprende mentre un panciuto caporale li abbranca, li scuote per far cadere nel fango la loro preda preziosa e li lascia andare non senza aver prima sferrato un calcio al ventre del più vicino. Le immagini di un'intera città che agonizza lasciata morire di fame sono di una lucida e agghiacciante ferocia, e di una varietà sbalorditiva. Sono immagini che non abbisognano di alcun commento. Bisogna rendere atto ancora una volta al compilatore di essersi attenuto, lungo tutto il corso del film, ad un commento parlato della massima sobrietà, rispettando in tal modo la scarna semplicità del documento visivo. Lo stesso commento musicale si limita a qualche marcia teutonica, a qualche inno, a un canto « yiddisch ». Ogni effetto meccanico è stato bandito accuratamente per coerenza alla serietà della trattazione.

L'ultima parte del film, relativa alla guerra, è la bella posta sommaria per evitare superflue iterazioni di analoghi documentari. Ma significativa è l'ultima apparizione di Hitler prima della fine nel « bunker »: lo vediamo mentre decora i suoi volontari di quattordici anni, ciò che rimane della sua armata: l'innocente concupiscenza patriòttica che brilla negli occhi di uno di quei ragazzi è parte integrante del giudizio critico di Leiser e suona ammonimento che, forse, il « mostro » non è morto del tutto.

LEONARDO AUTERA

Film usciti a Roma dal 1.-IX al 31-XII-'60

a cura di ROBERTO CHITI

A casa dopo l'uragano - v. *Home from the Hill.*
Adua e le compagne.
Alibi (troppo) perfetto, Un - v. *Two-Way Stretch.*
Alle soglie della vita - v. *Nara Livet.*
Amori di Ercole, Gli.
A noi piace freddo!
Appartamento, L' - v. *The Apartment.*
Appuntamento a Ischia.
Aquile di Stalingrado - v. *Normandie Nièmen.*
Assassino è alla porta, L' - v. *Hell Is A City.*
Avventura, L'.
Avventura a Malaga - v. *Moment of Danger.*
Banda del Miau Miau, La.
Banda del buco, La.
Ben-Hur - v. *Ben-Hur.*
Bosco degli amanti, Il - v. *Le bois des amants.*
Caccia al marito.
Can-Can - v. *Can-Can.*
Carnefici del Sol Levante, I - v. *Daitowa senso to kokusai saiban.*
Cerchio della violenza, Il - v. *Key Witness.*
Ciociara, La.
Circo degli orrori, Il - v. *Circus of Horrors.*
Colpo da otto, Un - v. *The League of Gentlemen.*
Colpo grosso - v. *Ocean's Eleven.*
Congiura dei Boiardi, La (II Parte di Ivan il Terribile) - *Ivan Groznyi.*
Contessa azzurra, La.
Corazziere, Il.
Cospiratori, I - v. *A Terrible Beauty.*
Crimen.
Dalla terrazza - v. *From the Terrace.*
Dannati e gli eroi, I - v. *Sergeant Rutledge.*
Delfini, I.
Diabolico Dottor Mabuse, Il.
Dialoghi delle Carmelitane, I - v. *Les dialogues des Carmélites.*
Dolci inganni, I.
Dollaro di fifa, Un.
Donna dei faraoni, La.
Dramma nello specchio - v. *Crack in the Mirror.*
Era notte a Roma.
Estasi - v. *Song Without End.*
Evasi di Fort Denison, Gli - v. *The Siege of Pinchgut.*
Facciamo l'amore - v. *Let's Make Love.*
Fango sulle stelle - v. *Wild River.*
F.B.I. New York intercetta Stoccolma - v. *Blondin i fara.*
Febbre del delitto, La - v. *Crime and Punishment U.S.A.*
Figli e amanti - v. *Sons and Lovers.*
Fino all'ultimo respiro - v. *A bout de souffle.*
Fontana della vergine, La - v. *Jungfrukallan.*
Fortezza nascosta, La - v. *Kakushi toride no san akunin.*
Furia dei barbari, La.
Garçonnière, La.
Gattine, Le - v. *L'eau à la bouche.*
Gestapo in agguato - v. *Rittmeister Wronski.*
Giaguaro della giungla, Il - v. *Jungle Gat.*
Giornata balorda, La.
Giulietta, Romeo e le tenebre - v. *Romeo, Julie a tma.*
Gobbo, Il.
Grande pescatore, Il - v. *The Big Fisherman.*
Guerra segreta di suor Katryn, La - v. *Conspiracy of Hearts.*
Hotel Adlon - v. *Hotel Adlon.*
In due è un'altra cosa - v. *High Time.*
Inesorabili, Gli - v. *The Unforgiven.*
Inferno di ghiaccio - v. *High Hell.*
In pieno sole - v. *Plein soleil.*
In punta di piedi - v. *Tall Story.*
Jack Diamond, gangster - v. *The Rise and Fall of Legs Diamond.*
Kapò.
Labbra rosse.
Lettere di una novizia.
Letto a tre piazze.
Letto di spine - v. *The Bramble Bush.*

ABBREVIAZIONI: *r.* = regìa; *superv.* = supervisione; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *m.* = musica; *scg.* = scenografia; *c.* = costumi; *cor.* = coreografie; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associato; *o.* = origine; *d.* = distribuzione.
I giudizi sono stati redatti da Leonardo Autera, Tullio Kezich, Ernesto G. Laura, Tino Ranieri e Mario Verdone.

À BOUT DE SOUFFLE (Fino all'ultimo respiro) — **r.:** Jean-Luc Godard - **s.:** dal romanzo omonimo di Claude Francolin - **d.:** Euro International Film.
Vedere altri dati e giudizio di Alberto Pesce nel n. 7, luglio 1960, *pagg.* 25 *e* 37.

ADUA E LE COMPAGNE di Antonio Pietrangeli - **d.:** Cineriz.
Vedere giudizio di Mario Verdone a pag. 24 *e dati a pag.* 36 *nel n.* 8-9, *agosto-settembre* 1960 (*Venezia* 1960).

ALL THE YOUNG MEN (La pelle degli eroi) — **r.:** Hall Bartlett - **s. e sc.:** Hall Bartlett - **f.:** Daniel Fapp - **m.:** George Duning - **scg.:** Carl Anderson - **mo.:** Al Clark - **int.:** Alan Ladd (Kincaid), Sidney Poitier (Towler), Ingemar Johansson (Torgil), James Darren (Cotton), Glen Corbett (Wade) Mort Sahl (Crane), Ana St. Clair (Maya), Paul Richards (Bracken), Dick Davalos (Casey)

- **p.**: Hall Bartlett, Newton Arnold per la Hall Bartlett-Jaguar - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: Columbia-Ceiad.

AMORI DI ERCOLE, Gli — r.: Carlo L. Bragaglia - **s.**: Alberto Manca - **sc.**: Alessandro Continenza, Luciano Doria - **f.**: (Cinemascope, Technicolor): Enzo Serafin - **m.**: Carlo Innocenzi - **scg.**: Alberto Boccianti - **c.**: Dario Cecchi, Maria Baroni - **mo.**: Renato Cinquini - **int.**: Mickey Hargitay (Ercole), Jayne Mansfield, Massimo Serato, Tina Gloriani, Rossella Como, Moira Orfei, Giulio Donnini, Andrea Aureli, Andrea Scotti, Giovanna Galletti, Olga Solbelli, Gianni Loti, Sergio Calò, Arturo Bragaglia, Sandrine, René Dary, Antonio Gradoli - **p.**: Alberto Manca per la Grandi Schermi Italiani - Contact Organisation P.I.P. - **o.**: Italia-Francia, 1960 - **d.**: regionale.

A NOI PIACE FREDDO! — r.: Steno - **s. e sc.**: Roberto Gianviti, Vittorio Metz, Steno - **f.**: Massimo Dallamano - **m.**: Carlo Rustichelli - **scg.**: Ivo Battelli - **mo.**: Giuliana Attenni - **int.**: Ugo Tognazzi, Raimondo Vianello, Peppino De Filippo, Yvonne Furneaux, Francis Blanche, Carlo Taranto, Fulvia Franco, Rik von Nütter, Luisa Mattioli, Clara Auteri Pepe, Loris Gizzi, Brendan Fitzgerald, Renato Montalbano - **p.**: Leo Cevenini e Vittorio Martino per la Flora Film-T.A.I. Film e Variety - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: Variety.

APARTMENT, The (L'appartamento) — r.: Billy Wilder - **d.**: Dear.

Vedere giudizio di Mario Verdone a pag. 11 e *dati a pag.* 35 *nel n.* 8-9, *agosto-settembre* 1960 (*Venezia* 1960).

APPUNTAMENTO A ISCHIA — r.: Mario Mattoli - **s. e sc.**: Vittorio Metz, Roberto Gianviti - **f.** (Totalscope, Eastmancolor): Roberto Gerardi, Marco Scarpelli - **m.**: Gianni Ferrio - **scg.**: Flavio Mogherini - **mo.**: Adriana Novelli - **int.**: Domenico Modugno (Mimmo), Antonella Lualdi (Mirella), Maria Letizia Gazzoni (Letizia), Carlo Croccolo (Carletto), Mina (lei stessa), Linda Christian (Mercedes), Yvette Masson, Pietro De Vico, Paolo Ferrari, Elsa Vazzoler, Ugo D'Alessio, Mimo Billi, Carlo Taranto, Alberto Talegalli, Franco Franchi e Ingrassia, Luigi Pavese, Alberto Sorrentino, Mario Castellani, Ughetto - **p.**: Romano Dandi per la Serena Film - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: Cineriz.

AUSTERLITZ (Napoleone ad Austerlitz) — r.: Abel Gance e Roger Richebé - **s. e sc.**: Abel Gance - **f.** (Eastmancolor, Dyaliscope): Henri Alekan, Robert Juillard - **m.**: Jean Ledut - **scg.**: Jean Douarinou - **mo.**: Mario Serandrei, Léonide Azar, Yvone Martin - **int.**: Pierre Mondy (Napoleone Bonaparte), Claudia Cardinale (Pauline), Martine Carol (Josephine), Leslie Caron (mademoiselle de Vaude), Vittorio De Sica (Pio VII), Anna Maria Ferrero (Elisa), Rossano Brazzi (Lucien), Jean Marais (Carnot), Ettore Manni (Murat), Georges Marchal (Lannes), Orson Welles (Fulton), Daniella Rocca (Caroline), Elvire Popesco (Laetitia), Anna Moffo (la Grassini), Jean Mercure (Talleyrand), Jack Palance (Weirother), Michel Simon (D'Alboise), Janez Vrhovec (Imperatore d'Austria), Jean Marc Bory, Jacques Castelot, André Certes, Claude Conty, Davout D'Auerstaedt, Jean Louis Horbette, Nelly Kaplan, Polycarpe Pavloff, Lucien Raimbourg, Jean François Rémy, Jean Louis Richard, Pierre Tabard, Maurice Teynac, Jean Louis Trintignant - **p.**: Alexandre e Michel Salkind per la Compagnie Française de Production Internationale - Société Cinématographique Lyre - Galatea S.p.A. - **o.**: Francia-Italia, 1960 - **d.**: Lux.

Vedere giudizio di Guido Cincotti nel n. 7, *luglio* 1960, *pag.* 51 (*San Sebastiano* 1960).

AVVENTURA, L' — r.: Michelangelo Antonioni - **d.**: C. Del Duca.

Vedere giudizio di Ernesto G. Laura a pag. 23 *e dati a pag.* 42 *nel n.* 5-6, *maggio-giugno* 1960 (*Cannes* 1960).

BANDA DEI MIAU MIAU, La — Programma composto da 11 cortometraggi in Technicolor di disegni animati: **Gioietta e Romero (e Zampalesta), Le avventure di Miagolao e Gedeone, Picnic sul vulcano, Operazione Sandwich, I fidanzatini messicani, Sulla pista del Cucudiavolo, In guardia, Canarillo!, Il cucciolefante, L'urlatore silenzioso, Una vera gattastrofe, Bongo, cacciatore di Miau-Miau,** realizzati da Tex Avery per la M.G.M. (?) - Completa il programma la comica: **A NIGHT IN THE SHOW (Charlot a teatro) - int.**: Charlie Chaplin, Edna Purviance, Dee Lampton, Leo White, Bud Jamieson, James T.

Kelley, John Rand, Paddy McGuire - **p.**: Essanay - **o.**: U.S.A., 1915 - **d.**: Metropolis.

BANDA DEL BUCO, La — **r.**: Mario Amendola - **s.** e **sc.**: Mario Amendola - **f.**: Mario Sensi - **m.**: Luis Enrique Bacalov - scg.: Ivo Battelli - **mo.**: Sergio Salvi - **int.**: Claudio Villa, Maria Pia Casilio, Mario Carotenuto, Piera Farfarella, Elio Crovetto, Ferruccio Amendola, Fanfulla, Gianni Musy Glori, Cesira Vianello, Nanda De Santis, Mario De Simone, Rhea Capparelli, Mario Laurentino, Amina Pirani Maggi, Marco Pitchen, Oscar De Pasquale - **p.**: Mario Tugnoli e Marchetti per la Quadrifoglio Film - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: regionale.

BELLS ARE RINGING (Susanna, agenzia squillo) - **r.**: Vincente Minnelli - **s.**: dalla commedia musicale di Betty Comden e Adolph Green - **sc.**: Betty Comden e Adolph Green - **f.** (Metrocolor, Cinemascope): Milton Krasner - **m.**: Jule Styne - **scg.**: George W. Davis, Preston Ames - **m.**: Adrienne Fazan - **int.**: Judy Holliday (Ella Peterson), Dean Martin (Jeffrey Moss), Fred Clark (Larry Hastings), Eddie Foy, jr. (J. Otto Franz), Jean Stapleton (Sue), Ruth Storey (Gwynne), Dort Clark (ispettore Barnes), Frank Gorshin (Blake Barton), Ralph Roberts (Francis), Valerie Allen (Olga), Bernie West (dott. Joe Kitchell) - **p.**: Arthur Freed per la M.G.M. - Arthur Freed Production - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: M.G.M.

BEN-HUR (Ben Hur) — di William Wyler - **d.**: M.G.M.

Vedetere giudizio di Guido Cincotti e dati nel n. 8-9, *agosto-settembre* 1960, *pagg.* 45 *e* 57 (*Venezia* 1960).

BIG FISHERMAN, The (Il grande pescatore) — **r.**: Frank Borzage - **s.**: dal romanzo omonimo di Lloyd C. Douglas - **sc.**: Howard Estabrook, Rowland V. Lee - **f.** (Panavision, Technicolor): Lee Garmes - **m.**: Albert Hay Malotte - **scg.**: John De Cuir e Julia Heron - **c.**: Renie - **m.**: Paul Weatherwax - **int.**: Howard Keel (Simone), Susan Kohner (Fara), John Saxson (Voldi), Martha Hyer (Erodiade), Herbert Lom (Erode), Ray Stricklyn (Daran), Marian Seldes (Arnon), Alexander Scourby (David Ben-Zadok), Beulah Bondi (Hanna), Jay Barney (Giovanni Battista), Charlotte Fletcher (Rennah), Mark Dana (Zendi), Rhodes Reason (Andrea), Henry Brandon (Menzio), Brian Hutton (Giovanni), Thomas Troupe (Giacomo), Marianne Stewart (Jone), Jonathan Harris (Lisia), Phillip Pine (Lucio), Leonard Mudie, James Griffith, Peter Adams, Jo Gilbert, Michael Mark, Joe Di Reda, Stuart Randall, Herbert Rudley, Francis McDonald, Perry Ivins, Ralph Moody, Tony Joachim, Don Turner - **p.**: Rowland V. Lee per la Centurion - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Rank.

BLONDIN I FARA (F.B.I. New York intercetta Stoccolma) — **r.**: Robert Brandt - **s.**: Börje Nyberg - **sc.**: Peter Bourne - **f.**: Bengt Lindstrom - **m.**: Charles Redland - **mo.**: Lennart Wallen - **int.**: Mark Miller (Larry), Anita Thallaug (Mona), Ruth Johansson (Laila), Birgitta Ander (Birgitta), Eva Larang (Ingrid), Lars Ekborg (Max), Erik Strandmark (Olli), Stig Järrel (Kreuger), Dagny Helander, Norma Sjöholm, Sangrid Nerf, Ernst von Klipstein, Borje Mellwing, Ralph Brown, John Starch, Bo Bjelfvenstan - **p.**: Tom Younger per la Nyve Film - **o.**: Svezia, 1957 - **d.**: Globe.

BOIS DES AMANTS, Le (Il bosco degli amanti) — **r.**: Claude Autant-Lara - **s.**: dal dramma «Terra inumana» di François Curel - **ad.** e **sc.**: Jacques Remy, René Hardy, Albert Husson - **f.**: Jacques Natteau - **m.**: René Cloerec - **scg.**: Max Douy - **mo.**: Madeleine Gug - **int.**: Laurent Terzieff (Charles), Erika Remberg (Herta), Françoise Rosay (madame Parisot), Horst Frank (Von Stauffen), Gert Froebe (il generale), Jean Verner (interprete), Claude Farrell, Lutz Gabor, Richard Larke, Christian Melsen, Monique Bertho - **p.**: Hoche - Da. Ma. Cinematografica - **o.**: Francia-Italia, 1960 **d.**: Dear Film.

Un regista dall'illustre passato alle prese con un fumetto bellico, tanto più deprecabile in quanto non privo di pretese. Si tratta di una storia d'amore che sboccia improvvisa, a dispetto della guerra e delle frontiere, tra un patriota francese e la giovane moglie di un colonnello nazista nella notte di Natale del 1944, *in una cittadina portuale della costa bretone occupata dai tedeschi e bombardata dagli alleati. Che, tutto sommato, il tradimento della donna si verifichi, più che altro, per un dispetto al marito, che in una notte come*

quella preferisce brindare al Führer con i camerati piuttosto che raggiungerla, ha poca importanza. O, meglio, ne avrebbe — come pure la considerazione che alla fine i due amanti si ricordano di essere nemici — per un discorso più approfondito sulla scoraggiante involuzione mentale di alcune vecchie glorie del cinema francese nel clima della Francia attuale (Autant-Lara quindici anni fa aveva fatto Le diable au corps*). Nel pasticcio bellico-spionistico-passionale viene coinvolta la nobile e solenne figura di Françoise Rosay. (L.A.)*

BRAMBLE BUSH, The (Letto di spine) — **r.**: Daniel Petrie - **s.**: dal romanzo di Charles Mergendahl - **sc.**: Milton Sperling, Philip Yordan - **f.** (Technicolor): Lucien Ballard - **m.**: Leonard Rosenman - **scg.**: John S. Poplin - **mo.**: Folmar Blangsted - **int.**: Richard Burton (Guy), Barbara Rush (Mar), Jack Carson (Bert), Angie Dickinson (Fran), James Dunn (Stew Schaeffer), Henry Jones (Parker Welk), Tom Drake (Larry), Frank Conroy (dott. Kelsey), Carl Benton Reid (Sam McFie), Phil Coolidge (Colin Eustis), William Hansen (padre Bannon), Patricia Crest (Betsy), Grandon Rhodes (giudice Manning), Russ Conway (sceriffo Witt) - **p.**: Milton Sperling, Leon Chooluck per la United States Productions - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Warner Bros.

BRIDES OF DRACULA, The (Le spose di Dracula) — **r.**: Terence Fisher - **s.** e **sc.**: Jimmy Sangster, Peter Bryan, Edward Perey - **f.** (Technicolor): Jack Asher - **m.**: Malcolm Williamson - **scg.**: Bernard Robinson, Thomas Goswell - **mo.**: Jim Needs, Alfred Cox - **int.**: Peter Cushing (Van Helsing), Yvonne Monlaur (Marianne), Freda Jackson (Greta), David Peel (barone Meinster), Martita Hunt (baronessa Meinster), Andrée Melly (Gina), Mona Washbourne (Frau Lang), Henry Oscar (Lang), Norman Pierce (Landlord), Vera Cook (moglie di Landlord), Fred Johnson (curato), Miles Malleson (dott. Tobler), Michael Mulcaster (Latour), Victor Brooks (Hans), Harold Scott (Severin), Marie Devereux (ragazza del villaggio) - **p.**: Anthony Hinds, Anthony Nelson-Keys per la Hammer - Hotspur - **o.**: Gran Bretagna, 1960 - **d.**: Universal.

BUT NOT FOR ME (Ma non per me) — **r.**: Walter Lang - **s.**: dalla commedia di Samson Raphaelson - **sc.**: John Michael Hayes - **f.**: Robert Burks - **m.**: Leith Stevens - **scg.**: Hal Pereira, Earl Hedrick - **mo.**: Alma Macrorie - **int.**: Clark Gable (Russel Ward), Carrol Baker (Eleanor Brown), Lilli Palmer (Kathryn Ward), Lee J. Cobb (Jeremiah MacDonald), Barry Coe (Gordon Reynolds), Thomas Gomez (Demetrius Bacos), Tom Duggan (Roy Morton) - **p.**: William Perlberg e George Seaton per la Perlberg-Seaton - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Paramount.

CACCIA AL MARITO — **r.**: Marino Girolami - **s.** e **sc.**: Castellano, Pipolo e M. Girolami - **f.** (Eastmancolor): Augusto Tiezzi - **m.**: Carlo Savina - **scg.**: Saverio D'Eugenio - **mo.**: Franco Fraticelli - **int.** Sandra Mondaini (Ilde), Lorella De Luca (Giulia), Valeria Fabrizzi (Maresa), Ingrid Simon (Lilli), Enio Girolami (Claudio), Raimondo Vianello (rag. Andrea), Pierre Cressoy (Dario Alberti), Carlo Delle Piane (Romolo), Mario Carotenuto (Speranzoni), Walter Chiari (lui stesso), Raffaele Pisu (Piero), Gérard Landry (Duca Massimo), Gabriele Tinti (l'ingegnere), Joe Sentieri (lui stesso), Bice Valori, Elena Fontana, Gino Ravazzini, Mario Passante, Pietro De Vico, Marco Tulli, Nanda Primavera, Fanfulla, Anna Campori, Ignazio Dolce, Mimmo Poli, Giulio Donnini - **p.**: Marino Girolami per la Produzione Cinematografica M.G. - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: Euro International Films.

CAN-CAN (Can-Can) — **r.**: Walter Lang - **s.**: dalla commedia musicale di Abe Burrows - **sc.**: Dorothy Kingsley, Charles Lederer - **f.** (Todd-AO, Technicolor): William H. Daniels - **m.**: Cole Porter - **scg.**: Lyle Wheeler, Jack Martin Smith - **c.**: Irene Sharaff - **mo.**: Robert Simpson - **int.**: Frank Sinatra (François Durnais), Shirley MacLaine (Simone Pistache), Maurice Chevalier (Paul Barrière), Louis Jourdan (Philippe Forrestier), Juliet Prowse (Claudine), Marcel Dalio (André), Leon Belasco (direttore orchestra), Nestor Paiva (Bailiff), John A. Neris (fotografo), Jean Del Val (giudice Merceaux), Eugene Borden (Chevrolet), Jonathan Kidd (cancelliere), Ann Codee (donna puritana), Marc Wilder (Adam) - **p.**: Jack Cummings e Saul Chaplin per la Suffolk-Cummings - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: 20th Century-Fox.

CESTA DUGA GODINU DANA (La strada lunga un anno) — r.: Giuseppe De Santis - **s.:** G. De Santis, Elio Petri, Gianni Puccini - **f.:** Marco Scarpelli - **m.:** Vladimir Hraus Rajteric - **scg.:** Zelimir Zagotta - **mo.:** Boris Tesja - **d.:** Cino Del Duca.

Vedere giudizio di Lino Del Fra nel n. 10-11, *ottobre-novembre* 1958, *pag.* 104 *(Festival di Pola) e altri dati nel n.* 1, *gennaio* 1959, *pag.* 45 *(Festival S. Francisco).*

CHALLENGE, The (Le rotaie della morte) — r.: John Gilling - **s. e sc.:** John Gilling - **f.:** Gordon Dines - **m.:** William McGuffie - **scg.:** Tom e Jim Morahan - **mo.:** Alan Osbiston, John V. Smith - **int.:** Jayne Mansfield (Billy), Anthony Quayle (Jim), Carl Mohner (Kristy), Peter Reynolds (Buddy), John Bennett (Spider), Barbara Mullen (Ma Piper), Wilfred Lawson (Piper), Peter Pike (Joey), Robert Brown (Bob Crowther), Dermot Walsh (ispettore Willis), Edward Judd (serg. Gittens), John Stratton (Rick), Patrick Holt (Max), Lorraine Clewes (signora Rick), Percy Herbert (Shop Steward), Lloyd Lamble (dott. Westerley), Liane Marelli, Victor Brooks - **p.:** John Temple-Smith per la Alliance-Alexandra - **o.:** Gran Bretagna, 1959 - **d.:** Rank.

CIOCIARA, La — di Vittorio De Sica.

Vedere giudizio di Paolo Valmarana e dati nel prossimo numero.

CIRCUS OF HORRORS (Il circo degli orrori) — r.: Sidney Hayers - **s. e sc.:** George Baxt - **f.** (Eastmancolor): Douglas Slocombe - **m.:** Franz Reizenstein, Muir Mathieson - **scg.:** Jack Shampan - **mo.:** Reginald Mills - **int.:** Anton Driffing (dott. Schuler), Erika Remberg (Elissa), Yvonne Monlaur (Nicole), Donald Pleasence (Vanet), Jane Hylton (Angela), Kenneth Griffith (Martin), Conrad Phillips (ispettore Arthur Ames), Jack Gwillim (Andrews), Vanda Hudson (Magda), Yvonne Romain (Melina), Colette Wilde (Evelyn Morley), William Mervyn (dott. Morley), John Merivale (Edward Finsbury), Peter Swanwick (ispettore Knopf) - **p.:** Julian Wintle, Leslie Parkyn, Norman Priggen per la Lynx Films / Independent Artists - **o.:** Gran Bretagna, 1960 - **d.:** Rank.

CONCHITA (Macumba, giungla infuocata) — r.: Franz Eichhorn, Hans Hinrich - **s.:** da un romanzo di Franz Taut - **sc.:** Ilse Lotz-Dupont - **f.:** Edgar Eichhorn, Franz Weihmayr - **m.:** Walter Schultz - **scg.:** Alan J. Whithy, Fritz Lück - **mo.:** Walter von Bonhorst - **int.:** Robert Freytag, Vanja Orico, Paul Hartmann, Herbert Hübner, Josefin Kipper, Charlott Daudert, Siegfried Schürenberg, Antony Samborsky, Grande Othello, Karl Heinz Peters, Herbert Weicker, Oliver Hassencamp, Panos Papadopulos - **p.:** Franconia Film - **o.:** Germania Occid., 1954 - **d.:** regionale.

CONSPIRACY OF HEARTS (La guerra segreta di suor Katryn) — r.: Ralph Thomas - **s.:** Dale Pitt - **sc.:** Robert Presnell, jr. - **f.:** Ernest Steward - **m.:** Angelo Lavagnino - **scg.:** Alex Vetchinsky - **mo.:** Alfred Roome - **int.:** Lilli Palmer (suor Katryn), Sylvia Syms (suor Maria), Yvonne Mitchell (suor Gilda), Phyllis Neilson-Terry (suor Elisabetta), Albert Lieven (col. Horsten), Ronald Lewis (magg. Spoletti), Peter Arne (ten. Schmidt), Megs Jenkins (suor Costanza), Michael Goodliffe (padre Damiano), David Kossoff (il rabbino), Jenny Laird (suor Onoria), Nora Swinburne (suor Oliva), Georges Coulouris (Petrelli), Rebecca Dignam (Anna), Joseph Cuby (Giuseppe) - **p.:** Betty E. Box per la Betty E. Box-Ralph Thomas Prod. - **o.:** Gran Bretagna, 1960 - **d.:** Rank.

CONTESSA AZZURRA, La — r.: Claudio Gora - **s.:** Alberto De' Rossi - **sc.:** Suso Cecchi D'Amico, Claudio Gora, Luigi Bazzoni - **d.:** Titina De Filippo, Elio Scardamaglia - **f.** (Eastmancolor stampato in Technicolor): Gabor Pogany - **m.:** Gino Negri - **scg.:** Aldo Tomassini - **c.:** Piero Tosi - **coreogr.:** Boris Kniaseff - **mo.:** Eraldo Da Roma - **int.:** Amedeo Nazzari (il regista), Zsa Zsa Gabor (l'attrice straniera), Ella Davis (la ragazza del popolo), Paolo Stoppa, Irene Tunc, Pastor Serrador, Franca Marzi, Angela Luce, Roberto Camarviel, Ugo D'Alessio - **p.:** Alberto De' Rossi e Fernando Blanco per la Partenope Film - **o.:** Italia, 1960 - **d.:** Cino Del Duca.

La « rentrée » di Claudio Gora nella regia, dopo alcuni anni esclusivamente dedicati alla recitazione, è collegata ad una piacevole sorpresa. Alle prese con un soggetto costruito nel gusto del nostro cinema di almeno trent'anni fa e infarcito di situazioni che ricorrono

al vecchio romanzo d'appendice come al più ritrito fumetto, egli è riuscito ad aggirare l'ostacolo pervenendo ad una fedele, appassionata, colorita rievocazione della Napoli principio di secolo. Per la maniera, pateticamente nostalgica e discretamente romantica, in cui è trattata e per i riferimenti alla cinematografia napoletana dell'epoca che qua e là si ravvisano, la stessa vicenda è in parte riscattata dalle sue ingenuità. Essa riguarda la figura di un ideale pioniere del cinema partenopeo, don Salvatore Acierro, che fa di una umile stiratrice l'acclamatissima diva del suo film « La contessa azzurra »; a sua volta, la giovane è presa da un appassionato e mai confessato amore per il suo scopritore, che perirà da nobile soldato durante la prima guerra mondiale lasciando inconsolata la bella che era venuta al fronte in cerca di lui. Se il protagonista è del tutto inventato, il suo film ci può ricordare La leggenda di Passiflora, *che nel* 1910 *commosse fino alle lacrime le stipate platee napoletane, e la stiratrice, strappata dai « bassi » per i fastigi del cinema, è un po' un condensato di Francesca Bertini e Maria Carmi. Le improvvisate e fortunose lavorazioni delle « filme » dell'epoca, la proiezione delle stesse con il pubblico che legge a voce alta le didascalie, gli spettacoli al Salone Margherita, le manifestazioni di ingenuo ma sincero patriottismo alla notizia dell'entrata in guerra dell'Italia e segnatamente all'indirizzo dei bersaglieri, sono tra le cose più gustose del film, il quale anche nei passaggi più patetici (l'uccisione, nel finale, di don Salvatore da parte di un cecchino austriaco) riesce a contenersi entro una notevole discrezione di toni. Merito precipuo di un sensibile regista; ma un po' anche dei suoi esperti collaboratori: dallo scenografo Tomassini al costumista Tosi, dal fotografo Pogany all'attore Nazzari, qui straordinariamente comunicativo. (L.A.)*

CORAZZIERE, Il — r.: Camillo Mastrocinque - **s.** e **sc.:** Sandro Continenza, M. Scarpelli, Dino Verde - **f.:** Alvaro Mancori - **m.:** Armando Trovaioli - **scg.:** Piero Filippone - **c.:** Dina Di Bari - **int.:** Renato Rascel, Claudia Mori, Tino Buazzelli, Aldo Bufi-Landi, Annamaria Bottini, Giacomo Furia, Stefano Sibaldi, Peppino De Martino, Carlo Giuffré, Osvaldo Ruggeri, Tino Bianchi, Mino Doro, Mario Castellani, Gianni Solaro, Rosalba Neri, Nino Fuscagni - **p.:** Titanus-Chapion - **o.:** Italia, 1960 - **d.:** Titanus.

CRACK IN THE MIRROR (Dramma nello specchio) — r.: Richard Fleischer - **d.:** 20th Century-Fox.

Vedere giudizio di T. Ranieri e dati nel n. 7, *luglio* 1960, *pagg.* 76, 84 (*Locarno,* 1960).

CRIME AND PUNISHMENT U.S.A. (La febbre del delitto) — r.: Denis Sanders - **s.:** dal romanzo di F. Dostoievskij « Delitto e castigo » - **sc.:** Walter Newman - **f.:** Floyd Crosby - **m.:** Herschel Burke Gilbert - **scg.:** Mort Rabinowitz e Robert Tyler Lee - **mo.:** Merrill G. White - **int.:** George Hamilton (Robert), Frank Silvera (Porter), Mary Murphy (Sally), John Harding (Swahson), Marian Seldes (Debbie), Wayne Heffley (Rafe), Eve McVeagh (signora Griggs), Toni Merrill (signora Cole), Lew Brown (Samuels), Sid Clute (dottore), Ken Drake (Hendricks), Jim Hyland, Len Lesser - **p.:** Terry Sanders, Jacqueline Donnet per la Sanders Associates / Allied Artists - **o.:** U.S.A., 1958 - **d.:** Lux.

Vedere giudizio di G. Poggi e H. Polt nel n. 1-2, *gennaio-febbraio* 1960, *pag.* 79 (*S. Francisco,* 1959).

CRIMEN — r.: Mario Camerini - **s.:** Rodolfo Sonego - **sc.:** R. Sonego, Arlorio, Strucchi, Oreste Biancoli - **f.:** Gianni Di Venanzio - **m.:** Pino Calvi - **scg.:** Piero Gherardi - **mo.:** Giuliana Attenni - **int.:** Vittorio Gassman (Remo), Silvana Mangano (Marina, sua moglie), Alberto Sordi (Alberto), Dorian Gray (Eleonora, sua moglie), Nino Manfredi (Quirino), Franca Valeri (Giovanna, sua moglie), Bernard Blier (commissario polizia), Georges Rivière (amante di Eleonora), Lamberto Antinori, Géo Montax, Jacques Francel, Tino Scotti, Michele Riccardini - **p.:** Dino De Laurentiis Cinematografica - o.: Italia, 1960 - d.: D.D.L.

CUATRO EN LA FRONTERA (Quattro alla frontiera) — r.: Anthony Santillon - **m.:** R. L. De Grignon - **int.** Frank Latimore, Danielle Godet, Adriano Rimoldi, Claudine Dupuis - **p.:** I.F.I. - **o.:** Spagna, 1956 - **d.:** regionale.

DAITOWA SENSO TO KOKUSAI SAIBAN (I carnefici del Sol Levante) — r.: Kiyoshi Komori - **s.** e **sc.:** Kennosuke Tateoka - **f.** (Tohoscope): Kagai Akado - **m.:** A.I. Vuk - **scg.:** Seiichi Toriizuka - **mo.:** Shin Nagata - **int.:** Kanjuto Arashi,

Takamarù Sasaki, Miyuki Takamura, Masao Shimizu, Kotaro Bando, E. P. McDermott, Kinuko Obata, Kan Hayashi, Minuri Takada, Toshio Hosokawa, Joji Oka, Toshiaki Konoe, Ichiro Ryuzaki, Ureo Egawa, Yoichi Numata, Shinsuke Mikimoto, Eijiro Sakauchi, Shin Takemura, Shin Shibata, Hyo Kitazawa, Sanori Takeda, Soji Kokono, Yasuaki Hirose, Take Matsushita, Ryuji Wahamiya, Tomohiko Otani, Gen Funabashi, Yushiro Kobayashi - **p.**: Shin Toho - **o.**: Giappone, 1959 - **d.**: Globe.

DELFINI, I — **r.**: Francesco Maselli - **d.**: Lux Film.

Vedere giudizio di Mario Verdone a pag. 20 e dati a pag. 36 nel n. 8-9, agosto-settembre 1960 (*Venezia* 1960).

DIABOLICO DOTTOR MABUSE, Il — **r.**: Fritz Lang - **s.**: da un'idea di Jan Fethge - **sc.**: Fritz Lang, Heinz Oskar Wuttig - **f.**: Karl Loeb - **m.**: Gerhard Becker - **scg.**: Erich Kettelhut, Johannes Ott - **mo.**: Walter Waltraut - **int.**: Peter Van Eyck, Dawn Addams, Wolfgang Preiss, Gert Froebe, Andrea Checchi, Werner Peters, Linda Sini, Nico Pepe, Marie Luise Nagel, Reinhard Holldehoff, Howard Vernon, J. Jacques Delbo, David Cameroni, Renate Hüster, Rolf Weih, Rolf Moebius, Lotte Alberti, Manfred Grote, Maria Milde, Albert Bessler - **p.**: Cei-Incom / Fritz Lang Film - C.C.C. - **o.**: Italia-Germania Occid., 1960 - **d.**: Cei-Incom.

Le ragioni che possono aver indotto Fritz Lang, rientrato in patria dopo venticinque anni di assenza, a rispolverare la vicenda criminosa del « Dottor Mabuse » — il folle e genialoide super-uomo che intende riorganizzare il mondo sotto l'imperio del terrore — già da lui stesso trattate in due film del '22 e del '33, e a trasferirle nel personaggio di un suo ipotetico rampollo che non disdegna dal fare sarcastiche allusioni all'attuale tensione internazionale, potrebbero essere ricercate, da un sociologo come il Kracauer, in un ambito e in circostanze meno casuali di quanto a noi possano apparire. Limitiamoci, comunque, a considerare il film per quello che risulta in effetti; vale a dire un abile concentrato di « thrilling » e di « suspense », tale da lasciare col fiato mozzo anche il più smaliziato degli spettatori nonostante la grossolanità degli ingredienti. Nulla di più che il risultato di un mestiere consumatissimo e del piacere di usarlo con un dosaggio alternato e matematico di tensione e di azione ugualmente esasperate. (L.A.)

DIALOGUES DES CARMÉLITES, Les (I dialoghi delle Carmelitane).

Vedere recensione di Mario Verdone e dati in questo numero.

DOLCI INGANNI, I di Alberto Lattuada.

Vedere recensione di Leonardo Autera e dati in questo numero.

DOLLARO DI FIFA, Un — **r.**: Giorgio Simonelli - **s.**: Mario Guerra - **sc.**: Mario Guerra, Scarnicci e Tarabusi - **f.** (Eastmancolor): Tino Santoni - **scg.**: Franco Lolli - **c.**: Dina Di Bari - **mo.**: Dolores Tamburini - **int.**: Ugo Tognazzi (Alamo), Walter Chiari (Mike), Hélène Chanel (Alice), Leonora Ruffo (Sara), Dominique Boschero (Sherry), Aroldo Tieri (il sindaco), Arturo Dominici (Spiritual), Mario Carotenuto (Cirios), Renzo Palmer (Smile), Renato Mambor (Hurricane), Mimmo Poli, Nino Musco, Ignazio Balsamo, Nando Angelini, Bruno Pagliani, Giorgio Zuccaro, Giorgio Cerioni, Giuseppe Vari, Manlio Salvatore - **p.**: E. Bistolfi - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: Warnes Bros.

DONNA DEI FARAONI, La — **r.**: Giorgio Rivalta - **supervis.**: Victor Tourjanski - **s.**: Virgilio Tosi, Massimo Vitali - **sc.**: Ugo Liberatore, Remigio Del Grosso, V. Tosi, M. Vitali, V. Tourjanski - **f.** (Mondialscope, Eastmancolor): Pier Luigi Pavoni - **m.**: Giovanni Fusco - **scg.**: Arrigo Equini - **c.**: Giancarlo Bartolini Salimbeni - **int.**: Linda Christal, Piere Brice, Armando Francioli, Lilly Lembo, Guido Celano, Ugo Sasso, Andreina Rossi, Nerio Bernardi, John Barrymore, jr. - **p.**: Vic Film - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: Euro.

EAU À LA BOUCHE, L' (Le gattine) — **r.**: Jacques Doniol-Valcroze - **s. e sc.**: Jacques Doniol-Valcroze - **f.**: Roger Fellous - **m.**: Serge Gainsbourg - **scg.**: dal vero - **mo.**: Nadine Marquand - **int.**: Bernadette Lafont (Prudence), Françoise Brion (Miléna), Alexandra Stewart (Fifine), Jacques Riberolles (Robert / Jean Paul), Michel Galabru (César), Paul Guers (Jean Paul), Gérard Barray (notaio Miguel), Florence Loinod - **p.**: Pierre Braunberger per Les Films de la Pléiade - **o.**: Francia 1959-1960 - **d.**: regionale.

Vedere giudizio di Giulio Cesare Castello nel n. 3-4, marzo-aprile 1960, pag. 83 (Mar del Plata).

ERA NOTTE A ROMA di Roberto Rossellini - **d.**: Cineriz.

Vedere giudizio di Giulio Cesare Castello e dati nel n. 7, luglio 1960, pag. 66 e 72 (Karlovy Vary).

FALL OF THE HOUSE OF USHER, The (I vivi e i morti) — **r.**: Roger Corman - **s.**: dal racconto di Edgar Allan Poe - **sc.**: Richard Matheson - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor): Floyd Crosby - **m.**: Les Baxter - **scg.**: Daniel Hallar - **eff. spec.**: Ray Mercer, Pat Dinga - **mo.**: Anthony Carras - **int.**: Vincent Price (Roderick Usher), Myrna Fahey (Madeline Usher), Mark Damon (Philip Winthrop), Harry Ellerbe (Bristol) - **p.**: Roger Corman per la Alta Vista - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: Globe.

The Fall of the House of Usher, *che Edgar Allan Poe pubblicò per la prima volta nel settembre del 1839 sul « Burton's Gentleman's Magazine », ha stranamente interessato il cinema a più riprese: si ricordi il film di Epstein del '28. Diciamo stranamente perché il racconto, che oggi la critica considera in genere il capolavoro dello scrittore americano, si presta difficilmente a una traduzione spettacolare, interiorizzato com'è e vanificato nei fatti, che stanno tutti nella pagina finale, e poggiante invece su un'analisi acuta del sentimento della paura. La casa degli Usher, per Poe, non ha particolari malefici, né la dinastia degli Usher è in qualche modo tarata: è però una famiglia che abita da generazioni in questa villa isolata, corrosa dall'umido di secoli, in una zona paludosa e malsana, e l'ambiente fisico non può che incidere morbosamente sullo spirito di chi è cresciuto e abita fra quelle pareti. Il decadentismo trova nelle pagine del racconto una sua compiuta prefigurazione: il valore della parola è tutto, la parola che colora di arcano cose semplici e comuni, che si fa portatrice di stati d'animo inespressi, di un terrore difficilmente concretabile in qualcosa. Nel finale, ecco l'apparizione di Madeline che, seppellita viva mentre era solo in stato di catalessi, è riuscita a uscire dal sepolcro e muore, impazzita e stremata, fra le braccia del fratello, che a sua volta muore per l'orrore. Un finale che sciupa un poco la magia stregante del racconto proprio perché dà corpo a quell'orrore, ma si tratta, per fortuna, di una pagina. Il personaggio di Roderick Usher può, poi, venir assunto a simbolo di tutta una stagione letteraria: si pensi a quella strana forma di mania che lo rende insofferente ai rumori anche più tenui, a quella pelle delicata che sopporta soltanto un determinato tessuto, a quegli occhi che son disturbati dalla fioca luce d'una candela. E' il sensitivo per eccellenza, pronto ad essere dilaniato dal più piccolo urto della vita, aggirantesi in un inferno di sensazioni ossessive. Lo sceneggiatore Richard Matheson, che pure è uno scrittore di fantascienza non dozzinale (si leggano, nell'antologia di Solmi e Fruttero « Le meraviglie del possibile » i suoi due racconti « Steel » [Acciaio] e « The Test », [L'esame]), ha purtroppo voluto « arricchire » di fatti il racconto di Poe, col risultato di costruire un insopportabile traliccio nerrativo a base di avi assassini che incombono sui discendenti, turpi fratelli che uccidono le sorelle, porte che scricchiolano e altri effetti del frusto repertorio « horrific ». Roger Corman, però, che si sta facendo lentamente notare come regista, ha saputo difendersi dalla volgarità immergendo, fra l'altro, il racconto in un uniforme colore rossastro — dalle tappezzerie alle candele scarlatte agli abiti — che crea una suggestione figurativa non disprezzabile e concorre a serbare parecchio della atmosfera decadente del testo. Discutibile gli interpreti, salvo Vincent Price (Roderick), tagliato per questo genere di personaggi. (E.G.L.)*

FROM THE TERRACE (Dalla terrazza) — **r.**: Mark Robson - **s.**: da un romanzo di John O'Hara - **sc.**: Ernest Lehman - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color): Leo Tover - **m.**: Elmer Bernstein - **scg.**: Lyle R. Wheeler, Maurice Ransford, Howard Richman - **mo.**: Dorothy Spencer - **int.**: Paul Newman (Alfred Eaton), Joanne Woodward (Mary St. John), Ina Balin (Natalie), Leon Ames (Samuel Eaton), Felix Aylmer (MacHardie), George Grizzard (Lex Porter), Patrick O'Neal (Dott. Jim Roper), Myrna Loy (Martha Eathon), Elizabeth Allen (Sage Rimmington), Raymond Greenleaf (Fritz Thornton), Ted De Corsia (Benziger), Dorothy Adams (signora Benziger), Howard Cline (Creighton Duffy), Malcolm Attenbury (George Fry), Raymond Bailey (signor St. John), Lauren Gilbert (Frolick), Kathryn Givney (signora St. John), Barbara Eden (Clemmis) - **p.**: Mark Robson per la Linebrook Corporation - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: 20th Century-Fox.

I produttori di Hollywood si vanno specializzando in un nuovo tipo di « seap-opera » che sembra l'immagine negativa di quella in uso ai tempi d'oro. Negli « anni trenta » si parlava di grandi amori, di lealtà, di onore, di tradimenti, tutto era scritto con le lettere maiuscole, pantografate per l'edificazione del pubblico. Oggi ci viene offerta una versione immiserita degli stessi problemi: i personaggi affondano nell'introversione, rivelano brame poco nobili e sono caratterizzati dall'instabilità nazionale. Dalla terrazza, *tipico esempio di « seap opera » aggiornata al gusto contemporaneo, deriva da un romanzo di John O'Hara che riflette solo pallidamente. E' la storia a fumetti di un matrimonio sbagliato, che curiosamente si conclude con la rottura del vincolo coniugale e il tentativo del protagonista di formarsi un'altra famiglia. Hollywood cerca goffamente di stare al passo e trascura perfino i propri tabù. (T.K.)*

FUGITIVE KIND, The (Pelle di serpente) di Sidney Lumet.
Vedere breve giudizio di Guido Cincotti a pag. 53 e altri dati a pag. 55 del n. 7, luglio 1960 *(San Sebastiano* 1960) *e recensione di Tullio Kezich in questo numero.*

FURIA DEI BARBARI, La — **r.**: Guido Malatesta - **s.**: Gino Mangini - **sc.**: G. Mangini, Umberto Scarpelli - **f.** (Dyaliscope, Eastmancolor): Vincenzo Seratrice - **m.**: Guido Robuschi e Gian Stellani - **scg.**: Pier Vittorio Marchi e Alfonso Russo - **c.**: Giorgio Desideri - **int.**: Edmund Purdom, Rossana Podestà, Livio Lorenzon, Luciano Marin, Nicola Stefanini, Daniele Vargas, Vittoria Febi, Carla Calò, Andrea Fantasia - **p.**: Arion Film - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: regionale.

GARÇONNIÈRE, La — **r.**: Giuseppe De Santis - **s.** e **sc.**: G. De Santis, Elio Petri, Franco Giraldi, Tonino Guerra, Carlo Bernari, Ugo Pirro - **f.**: Roberto Gerardi - **m.**: Mario Nascimbene - **scg.**: Ottavio Scotti - **mo.**: Otello Colangeli - **int.**: Raf Vallone (Alberto Fiorini), Eleonora Rossi Drago (Giulia Fiorini), Marisa Merlini (Pupa), Gordana Miletic (Laura), Enio Girolami (il pugile), Maria Fiore, Franca Marzi, Clelia Matania, Nino Castelnuovo, Renato Baldini - **p.**: Roberto Amoroso - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: Variety Film.

GIORNATA BALORDA, La di Mauro Bolognini.
Vedere giudizio di Paolo Valmarana e dati in questo numero.

GOBBO, Il di Carlo Lizzani.
Vedere giudizio di Ernesto G. Laura, dati e intervista con Lizzani in questo numero.

HELL IS A CITY (L'assassino è alla porta) — **r.**: Val Guest - **s.**: da un romanzo di Maurice Proctor - **sc.**: Val Guest - **f.** (Hammerscope): Arthur Grant - **m.**: Stanley Black - **scg.**: Robert Jones - **mo.**: James Needs, John Dunsford - **int.**: Stanley Baker (ispettore Martineau), John Crawford (Don Starling), Donald Pleasence (Gus Hawkins), Maxine Audley (Julia Martineau), Billie Whitelaw (Cloe Hawkins), Joseph Tomelty (Furnisher Steele), George A. Cooper (Doug Savage), Geoffrey Frederick (Devery), Vanda Godsell (Lucky Lusk), Charles Houston (Clogger Roach), Joby Blanshard (Tawny Jakes), Charles Morgan (Laurie Lovett), Peter Madden (Bert Darwin), Sarah Branch (Silver Steele), Russell Napier (soprintendente) - **p.**: Michael Carreras per la Associated British-Hammer, 1959 - **d.**: Columbia-Ceiad.

HIGH HELL (Inferno di ghiaccio) — **r.**: Burt Balaban - **s.**: dal romanzo di Steve Frazee « High Cage » - **sc.**: Irve Tunick - **f.**: Jimmy Wilson - **m.**: Phil Cardew - **scg.**: Frank White - **mo.**: Eric Boyd-Perkins - **int.**: John Derek (Craig Rhodes), Elaine Stewart (Lenore Davidson), Rodney Burke (Danny Rhodes), Patrick Allen (Luke Fulgham), Jerold Wells (Charlie Spence), Al Mulock (Frank Davidson), Colin Croft (Dell Malverne), Nicholas Stuart (Jed Thomas) - **p.**: William Boyle per la Rich and Rich Production - **o.**: Gran Bretagna, 1958 - **d.**: Paramount

HIGH TIME (In due è un'altra cosa) — **r.**: Blake Edwards - **s.**: Garson Kanin - **sc.**: Tom e Frank Waldman - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color): Ellsworth Fredericks - **m.**: Henry Mancini - **scg.**: Duncan Cramer, Herman A. Blumenthal - **mo.**: Robert Simpson - **int.**: Bing Crosby (Harvey Howard), Fabian (Gil Sparrow), Tuesday Weld (Joy Elder), Nicole Maurey (Hélène Gauthier), Richard Beymer (Bannerman), Patrick Adiarte (T. J. Padmanabhan), Yvonne Craig (Rand Pruitt), Jimmy Boyd (Higgson), Gavin MacLeod (Thayer),

Kenneth MacKenna (presidente Tribble), Nina Shipman (Laura), Paul Schreiber (Crump), Angus Duncan (Harvey Howard, jr.), Dick Crockett (Bones McKinney) - **p.**: Charles Brackett per la Bing Crosby Prod. / 20th Century-Fox - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: 20th Century Fox.

HOMBRE Y EL MONSTRUO, El (Il prezzo del demonio) — **r.**: Rafael Baledon - **s.**: Raul Zentero - **sc.**: Alfred Salazar - **f.**: Raul Martinez Solares, Charles Najera - **m.**: Nicolas Rueda, jr. su temi di Tschaikowski - **scg.**: Javer Torres Torija - **mo.**: Charles Savage - **int.**: Abel Salazar, Marta Roth, Henry Rambal, Any Lauren Baledon, José Chavez, Carlos Suarez, Mary Carmen Vela, Ophely Gilmain - **p.**: Absa Cinematogràfica - **o.**: Messico, 1958 - **d.**: regionale.

HOME FROM THE HILL (A casa dopo l'uragano) — **r.**: Vincente Minnelli - **d.**: M.G.M.

Vedere giudizio di Ernesto G. Laura a pag. 34 *e dati a pag.* 41 *nel n.* 5-6, *maggio-giugno* 1960 (*Cannes* 1960).

HOTEL ADLON (Hotel Adlon) — **r.**: Josef von Baky - **s.** e **sc.**: Emil Burri, Johannes Mario Simmel dalle «Memorie» di Hedda Adlon - **f.**: Fritz Arno Wagner - **m.**: Georg Haentzschel - **scg.**: Rolf Zehetbauer, Albrecht Hennings - **c.**: Manon Hahn - **mo.**: Walter Wischniewski - **int.**: Sebastian Fischer, Nelly Borgeaud, René Deltgen, Werner Hinz, Nadja Tiller, Erich Schellow, Karl John, Peter Mosbacher, Lola Müthel, Hans Caninenberg, Walter Bluhm, Kurt Buecheler, Stanislav Ledinek, Helmuth Lohner, Ralph Lothar, Arno Paulsen, Werner Peters, Claude Farell, Ewald Wenck, Paul Wagner, Franz Weber, Werner Schott, Erich Poremski, Albert Bessler, Ernst Albert Schaah - **p.**: C.C.C. - **o.**: Germania Occid., 1955 - **d.**: Rome Int.

Vedere giudizio di Guido Cincotti a pag. 100 *e dati a pag.* 108 *nel n.* 9-10, *settembre-ottobre* 1955 (*Venezia* 1955).

IVAN GROZNYI (La congiura dei Boiardi - IIa parte di **Ivan il Terribile)** — **r.**: S. M. Eisenstein - **s.** e **sc.**: S. M. Eisenstein - **f.** (in parte in Sovcolor): Edouard Tissé, Andreij Moskvin - **m.**: Serghej Prokofiev - **scg.**: Isaak Shpinel su bozzetti di S. M. Eisenstein - **c.**: Leonid Naumov su bozzetti di S. M. Eisenstein - **mo.**: S. M. Eisenstein - **int.**: Nikolai Cerkasov (Ivan il Terribile), Seraphima Birman (Eufrosina Starizkaja), Piotr Kadocnikov (Vladimir Andrejevic, figlio di Eufrosina), M. Nazvanov (principe Andrej Kurbskij), Aleksandr Abrikosov (principe Fedor Kolitcev), A. Mgebrov (il metropolita Pimen), Michail Jarov (Maliuta Skuratov), Aleksei Bucma (Basmanov), Michail Kusnetzov (Fedor, figlio di Basmanov), Vsevolod Pudovkin (Nikolai il fanatico) - **p.**: Mosfilm - **o.**: URSS, 1943-1945 - **d.**: Globe.

Vedere giudizio di Tullio Kezich nel n. 1, *gennaio* 1959 *e considerazioni sul colore di E. G. Laura nel n.* 8-9, *agosto-settembre* 1960, *pag.* 84.

JAYHAWKERS, The (I ribelli del Kansas) — **r.**: Melvin Frank - **s.** e **sc.** Melvin Frank, A. I. Bezzerides, Frank Fenton, Joseph Petracca - **f.** (VistaVision, Technicolor): Loyal Griggs - **m.**: Jerome Moross - **scg.**: Hal Pereira, Roland Anderson - **o.**: Edith Head - **mo.**: Everett Douglas - **int.**: Jeff Chandler (Luke Darey), Fess Parker (Cam Bleeker), Nicole Maurey (Jeanne Dubois), Henry Silva (Lordan), Herbert Rudley (William Clayton), Jimmy Carter (Paul), Shari Lee Bernath (Marthe), Leo Gordon (Jake), Don Megowan (China) - **p.**: Norman Panama, Melvin Frank per la Panama-Frank Prod. - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Paramount.

JUNGFRUKALLAN (La fontana della vergine) — **r.**: Ingmar Bergman - **d.**: Indief.

Vedere giudizio di Ernesto G. Laura a pag. 26 *e dati a pag.* 42 *nel n.* 5-6, *maggio-giugno* 1960 (*Cannes* 1960).

JUNGLE CAT (Il giaguaro della giungla) — **r.**: James Algar - **d.**: Rome Int.

Vedere giudizio di Alberto Pesce a pag. 31 *e dati a pag.* 38 *nel n.* 7, *luglio* 1960 (*Berlino* 1960).

KAKUSHI TORIDE NO SAN AKUNIN (La fortezza nascosta) — **r.**: Akira Kurosawa - **s.** e **sc.**: Ryuzo Kikujima, Hideo Oguni, Shinobu Hashimoto, A. Ku-

rosawa - **f.** (Tohoscope): Ichio Yamazaki - **m.**: Masaru Sato - **scg.**: Yoshiro Murak - **int.**: Toshiro Mifune (gen. Makabe), Misa Uehara (principessa Akizuki), Minoru Chiaki, Ramotari Fujiwara, Susumu Fujita, Takashi Shimura, Eiko Miyoshi, Toshiko Higuchi, Kichijiro Ueda - **p.**: Masumi Fujimoto e A. Kurosawa per la Toho - **o.**: Giappone, 1959 - **d.**: Indief.

KAPO' — **r.**: Gillo Pontecorvo - **d.**: Cineriz.

Vedere giudizio di Guido Cincotti a pag. 47 *e dati a pag.* 59 *nel n.* 8-9, *agosto-settembre* 1960 (*Venezia* 1960).

KEY WITNESS (Il cerchio della violenza) — **r.**: Phil Karlson - **d.**: M.G.M.

Vedere giudizio di Guido Cincotti a pag. 46 *e dati a pag.* 57 *nel n.* 8-9, *agosto-settembre* 1960 (*Venezia* 1960).

KVINNODROM (Sogni di donna) di Ingmar Bergman.

Vedere recensione di Tino Ranieri e dati nel prossimo numero.

LABBRA ROSSE — **r.**: Giuseppe Bennati - **s.**: G. Bennati e Paolo Levi - **sc.**: G. Bennati, P. Levi, Federico Zardi - **f.**: Tino Santoni - **m.**: Piero Umiliani - **scg.**: Amedeo Mellone - **mo.**: Franco Fraticelli - **int.** Gabriele Ferzetti (avv. Martini), Giorgio Albertazzi (ing. Carrei), Jeanne Valérie (Irene), Christine Kauffmann (Baby), Laura Betti (la pittrice), Marina Bonfigli (signora Martini), Elvy Lissiak, Gabriella Serafini, Tullio Altamura, Carla Bizzarri, Fabrizio Capucci, Giuseppe Colizzi, Elena Forte, Alberto Lucia, Serafino Fuscagni, Rita Livesi, Rocco Mazzocca, Leonardo Porzio, Franco Santi, Maria Bianca Riccatani, Gianni Solari - **p.**: Rotor-Gray Film - **o.**: Italia-Francia, 1960 - **d.**: D. De Laurentiis.

Tra i romanzi e i film sulle « ninfette » ha un suo posto dignitoso e talvolta anzi si fa notare per la realizzazione garbata abbastanza fluida, con notazioni psicologiche penetrate: merito anche di una sceneggiatura che non ha cedimenti, seppure indulga al mestiere e al « feuilleton ». Coglie — non senza cinismo — in alcune studentesse di buona famiglia aspetti della precocità sessuale della gioventù di oggi. Un padre che cerca di rintracciare la propria figlia, Baby, scappata con l'amante, sta per diventare lui stesso l'amico di una coetanea della non innocente Baby. Possono giudicare i genitori — si domanda il film — i giovani di oggi? (M.V.)

LEAGUE OF GENTLEMEN, The (Un colpo da otto) — **r.**: Basil Dearden - **mo.**: John Guthridge - **d.**: Rank.

Vedere giudizio di Guido Cincotti a pag. 51 *e altri dati a pag.* 54 *nel n.* 7, *luglio* 1960 (*San Sebastiano*, 1960).

LET'S MAKE LOVE (Facciamo l'amore) di George Cukor.

Vedere recensione di Fernaldo Di Giammatteo e dati nel prossimo numero.

LETTERE DI UNA NOVIZIA di Alberto Lattuada.

Vedere recensione di Leonardo Autera e dati in questo numero.

LETTO A TRE PIAZZE — **r.**: Steno - **s.**: Lucio Fulci, Bruno Baratti, Vittorio Vighi - **sc.**: Sandro Continenza e Steno - **f.**: Alvaro Mancori - **m.**: Carlo Rustichelli - **scg.**: Ottavio Scotti - **mo.**: Giuliana Attenni - **int.**: Totò, Peppino De Filippo, Nadia Gray, Cristina Gajoni, Aroldo Tieri, Gabriele Tinti, Angela Luce, Mario Castellani, Nico Pepe, Cesare Fantoni, Paolo Ferrara, Winni Riva, Pierugo Gragnani, Bruno Scipioni, Lina Ferri, Riccardo Ferri, Ombretta Valmozi - **p.**: Cineriz - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: Cineriz.

LOST WORLD, The (Mondo perduto) — **r.**: Irwin Allen - **s.**: dal romanzo di Sir Arthur Conan Doyle - **sc.**: Irwin Allen, Charles Bennett - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color): Winton Hoch - **m.**: Bert Shefter, Paul Sawtell - **scg.**: Duncan Cramer, Walter M. Simonds - **eff. spec.**: L. B. Abbott, James B. Gordon, Emil Kosa, jr. - **c.**: Paul Zastupnevitch - **mo.**: Hugh S. Fowler - **int.**: Claude Rains (prof. Challenger), Michael Rennie (Lord Roxton), David Hedison (Ed Malone), Richard Haydn (prof. Summerles), Jill St. John (Jennifer Holmes), Fernando Lamas (Gomez), Ray Stricklyn (David), Jay Novello (Costa), Vitina Marcus (indigena), Ian Wolfe (Burton White), John Graham (Stuart Holmes), Colin Campbell (prof. Waldron) - **p.**: Irwin Allen per la Saratoga - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: 20th Century Fox.

LUNGA NOTTE DEL '43, La — **r.**: Florestano Vancini - **d.**: Euro International Film.

Vedere giudizio di Mario Verdone a pag. 13 *e dati a pag.* 35 *nel n.* 8-9, *agosto-settembre* 1960 (*Venezia* 1960).

MACISTE NELLA VALLE DEI RE — **r.**: Carlo Campogalliani - **s.** e **sc.**: Oreste Biancoli, Ennio De Concini - **f.** (Totalscope, Eastmancolor): Riccardo Pallottini - **m.**: Carlo Innocenzi - **scg.**: Oscar D'Amico - **c.**: Maria De Matteis - **mo.**: Roberto Cinquini - **int.**: Mark Forest (Maciste), Chelo Alonso (la regina Smedes), Vira Silenti (Tekaet), Angelo Zanolli (Kenamun), Federica Ranchi (Nofret), Carlo Tamberlani (Faraone Armitee I°), Nino Musco (Nenneka), Ignazio Dolce, Zvonimir Rogoz, Andrea Fantasia, Petar Dobric - **p.**: Ermanno Donati e Luigi Carpentieri per la Jolly Film-Gallus Film - **o.**: Italia-Francia, 1960 - **d.**: UNIDIS.

MADRI PERICOLOSE — **r.**: Domenico Paolella - **s.**: Sandro Continenza - **sc.**: Sergio Sollima, Domenico Paolella - **f.**: Raffaele Masciocchi - **m.**: Teo Usuelli - **scg.**: Alfredo Montori - **int.**: Delia Scala (Maura), Riccardo Garrone (Riccardo), Mina (Nicky), Evi Maltagliati (contessa Improta), Diana Frank (Regina), Ave Ninchi (Mattea Tornabuoni), Riccardo Billi (Maldino suo marito), Gabriele Tinti (Carlo), Luisa Rivelli (Gloria Rossini), Dina Perbellini (Federica Ornano, madre di Maura), Mario Ambrosino (Alberto fratello di Nicky), Walter Santesso (fotoreporter «Dolcevita»), Franca Badeschi (Giusi Rossini), Nando Bruno (Paolo Rossi), Giovanna Avena (Giustina Rossi), Tullio Altamura (Abdullah), Edith Peters (sua sorella), Giulio Paradisi, Elli Parvo, Elisabeth Kubiska, Bruno Scipioni, Cecilia Micheletti, Aristide Catoni, Antonio Acqua, Renato Malavasi, Umberto Fantoni, il complesso dei Solitari - **p.**: Fortunato Misiano per la Romana Film - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: Siden.

MERAVIGLIOSA — **r.**: Siro Marcellini e Carlos Arevalo - **int.**: Luciano Tajoli (Luciano), Rita Giannuzzi (Rita), Nunzio Gallo (Sergio), Carlo Croccolo (Carletto), Joe Sentieri (il cantante), Carmen De Lirio (Flora), Silvia Morgan (Renata), Tiberio Murgia (Tiberio), Pietro De Vico (Merigo), Anna Maria Aveta, Eduardo Passarelli, Oreste Vianello, Vicky Lagos, Leila Spadaro e il suo quartetto - **p.**: Italia Produzione Film e Hispamer - **o.**: Italia-Spagna, 1960 - **d.**: regionale.

MIDNIGHT LACE (Merletto di mezzanotte) — **r.**: David Miller - **s.**: dal dramma «Mathilda Shouted Fire» di Janet Green - **sc.**: Ivan Goff, Ben Roberts - **f.** (Eastmancolor della Pathé): Russel Metty - **m.**: Frank Skinner - **scg.**: Alexander Golitzen, Robert Clatworthy - **mo.**: Russel F. Schoengarth - **int.**: Doris Day (Kit Preston), Rex Harrison (Tony Preston), Myrna Loy (zia Bea), Natasha Parry (Peggy Thompson), John Williams (ispettore Byrnes), John Gavin (Brian Younger), Herbert Marshall (Charles Manning), Anthony Dawson (Ash), Roddy McDowall (Malcolm), Doris Lloyd (Nora), Hermione Baddeley (Dora), Richard Ney (Daniel), Rhys Williams (Victor Elliott), Richard Lupino (Simon Foster) - **p.**: Ross Hunter e Martin Melcher per la Ross Hunter/Arwin/Universal-International - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: Universal.

MIRACLE, The (Vento di tempesta) — **r.**: Irving Rapper - **s.**: dal dramma di Karl Vallmoeller - **sc.**: Frank Butler - **f.** (Technirama, Technicolor): Ernest Haller - **m.**: Elmer Bernstein - **scg.**: Hans Peters - **c.**: Marjorie Best - **mo.**: Frank Bracht - **int.**: Carrol Baker (Teresa), Roger Moore (capitano Michael Stuart), Walter Slezak (Flaco), Vittorio Gassman (Guido), Katina Paxinou (La Roca), Dennis King (Casimir), Gustavo Rojo (Cordoba), Isobel Elsom (superiora), Carlos Rivas (Carlitos), Torin Thatcher (duca di Wellington), Elspeth March (suor Dominica), Daria Massey (Gata), Lester Matthews (capitano John Bolting) - **p.**: Henry Blanke per la Warner Bros - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Warner Bros.

MISTERO DEI TRE CONTINENTI, Il — **r.**: William Dieterle - **s.** e **sc.**: Jo Esinger, M. G. Petersson - **f.** (Eastmancolor): Richard Angst - **m.**: Roman Vlad - **scg.**: Willy Schatz, Helmut Nentwig - **mo.**: Jutta Hering - **int.**: Martha Hyer, Carlos Thompson, Micheline Presle, Gino Cervi, Sabù, Lino Ventura, Wolfgang

Preiss, Hans Nielsen, Carl Lange, Charles Regnier, Joken Blume, Leon Askin, Georges Rivière, Rolf von Nauckhoff, Jean Claude Michel, Carlo Giustini, Valerj Inkijinoff - **p.**: Continental Produzione - Franco London Film - C.C.C. Film - **o.**: Italia-Francia-Gremania, 1960 - **d.**: Titanus.

MODERATO CANTABILE (Moderato cantabile) — r.: Peter Brook - **mo.**: Albert Jungerson - **d.**: M.G.M.

Vedere giudizio di Ernesto G. Laura a pag. 36 *e altri dati a pag.* 43 *nel n.* 5-6 *maggio-giugno* 1960 (*Cannes* 1960).

MOMENT OF DANGER (Avventura a Malaga) — r.: Laslo Benedek - **s.**: dal romanzo di Donald MacKenzie - **sc.**: David Osborn, Donald Ogden Stewart - **f.**: Desmond Dickson - **m.**: Matyas Seiber - **scg.**: Harry White - **mo.**: Gerald Turney-Smith - **int.**: Trevor Howard (John Bain), Dorothy Dandridge (Gianna) Edmund Purdom (Peter Carran), Michael Hordern (ispettore Farrell), Paul Stassino (Juan Montoya), John Bailey (Cecil), Alfred Burke (Shapley), Peter Illing (Pawnbroker), Barry Keegan (Corrigan), Brian Worth (guardia aeroporto), Thelma d'Aguiar, Neville Becker, Martin Boddey, Brian Dent, Peter Elliott, Walter Gotell, Helen Goss, Pamela Lane - **p.**: Thomas Clyde per la Associated British - Douglas Fairbanks Ltd. - Cavalcade Films Production - **o.**: Gran Bretagnatagna, 1959-1960 - **d.**: Warner Bros.

MORGAN IL PIRATA — r.: Primo Zeglio - **supervisione:** Andre de Toth - **s.**: Attilio Riccio, da un romanzo di Emilio Salgari - **sc.**: Attilio Riccio, Filippo Sanjust, P. Zeglio - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor, Technicolor): Torino Delli Colli - **m.**: Franco Mannino - **scg.**: Gianni Polidori - **m.**: Maurizio Lucidi - **c.**: Filippo Sanjust - **int.**: Steve Reeves (Morgan), Valerie Lagrange (Ynez), Chelo Alonso (Conception), Ivo Garrani (il governatore), Armand Mestral (l'Olonese), Giulio Bosetti (Modyford), Lydia Alfonsi (Maria), Giorgio Ardisson (Walter), Angelo Zanolli (David), Dino Malacrida (Le Duc), Anita Todesco, Mimmo Poli - **p.**: Lux-Adelphia - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: Lux.

MOUNTAIN ROAD, The (Tempesta sulla Cina) — r.: Daniel Mann - **s.**: da un romanzo di Theodore White - **sc.**: Alfred Hayes - **f.**: Burnett Guffey - **m.**: Jerome Moross - **scg.**: Cary Odell - **mo.**: Edward Curtiss - **int.**: James Stewart (magg. Baldwin), Lisa Lu (madame Sue-Mei Hung), Glenn Corbett (Collins), Henry Morgan (Michaelson), Frank Silvera (Kwan), James Best (Niergaard), Rudy Bond (Miller), Mike Kellin (Prince), Frank Maxwell (Ballo), Eddie Firestone (Lewis), Alan Baxter (generale Loomis), Leo Chen (col. Li) - **p.**: William Goetz per la W. Goetz Prod. - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Columbia-Ceiad.

MULINO DELLE DONNE DI PIETRA, Il — r.: Giorgio Ferroni - **s.**: G. Ferroni, Remigio Del Grosso - sc.: R. Del Grosso, Ugo Liberatore, Giorgio Stegani, G. Ferroni - **f.** (Eastmancolor): Pier Ludovico Pavoni - **m.**: Carlo Innocenzi - **scg.**: Arrigo Equini - **mo.**: Antonietta Zita - **int.**: Pierre Brice (Hans), Scilla Gabel (Helfy), Dany Carrel (Liselotte), Wolfgang Preiss (prof. Wahl), Liana Orfei, Marco Guglielmi, Herbert Boehme, Olga Solbelli - **p.**: Wanguard Film - Farofilm - Explorer Film - C.E.C. - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: Cino Del Duca.

NARA LIVET (Alle soglie della vita) di Ingmar Bergman.

Vedere giudizio di Ernesto G. Laura a pag. 36, *dati a pag.* 45 *nel n.* 6, *giugno* 1958 (*Cannes* 1958) *e giudizio di Tino Ranieri nel prossimo numero.*

NORMANDIE NIEMEN (Aquile di Stalingrado) — r.: Jean Dréville - **s.** e **sc.**: Charles Spaak, Elsa Triolet, Constantin Simonov - **f.**: Jacques Natteau - **m.**: Rodeon Stchendrin - **scg.**: Alexandre Kamenka - **mo.**: Boris Lewin - **int.**: Pierre Trabaud (Chardon), Marc Cassot (Marcellin), Gianni Esposito (Lemaître), Georges Rivière (Benoît), Gérard Buhr (De Liron), Jean Claude Michel (Flavier), Clément-Thierry (Vignelette), Jacques Richard (Colin), Roland Ménard (De Villemont), André Oumansky (Dupont), Jean Houbé (De Boissy), Gérard Darrieu (Le Guen), Roland Chalosse (dottore), Nicolas Bataille (Castor), Richard Winckler (Simonet), Jacques Bernard (Périer), Daniel Dares (Cazal), Michel de Séréville (Picard), Vitali Doronin (generale Komarov), Nicolas Lebedev (col. Sinitzin), Vladimir Bamdas, Vladimir Gousev, Nicolas Ribnikov,

Youri Medvedev - **p.**: Franco-London Films / Alkam / Mosfilm - **o.**: Francia-URSS, 1959 - **d.**: Globe.

OCEAN'S ELEVEN (Colpo grosso) — **r.**: Lewis Milestone - **s.**: George Clayton Johnson e Jack Golden Russel - **sc.**: Harry Brown, Charles Lederer - **f.** (Panavision, Technicolor): William H. Daniels - **m.**: Nelson Riddle - **scg.**: Nicolai Remisoff - **mo.**: Philip W. Anderson - **int.**: Frank Sinatra (Danny Ocean), Dean Martin (Sam Harmon), Sammy Davis, jr. (Josh Howard), Peter Lawford (Jimmy Foster), Angie Dickinson (Beatrice Ocean), Cesar Romero (Duke Santos), Richard Conte (Anthony Bergdorf), Patrice Wymore (Adele Ekstrom), Joey Bishop («Mushy» O'Connors), Akim Tamiroff (Spyros Acebos), Henry Silva (Roger Corneal), Ilka Chase (signora Restes), Buddy Lester (Vincent Massler), Richard Benedict («Curly» Steffens), Jean Willes (signora Bergdorf), Norman Fell (Peter Rheimer), Clem Harvey (Louis Jackson), Hank Henry (Kelly), Red Skelton (se stesso), George Raft, Shirley MacLaine - **p.**: Lewis Milestone per la Dorchester - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: Warner Bros.

Non occorre citare caso per caso gli ascendenti di questo Ocean's Eleven *che figurano tutti nel cinema britannico di casseforti e di ufficiali in congedo. Hollywood possiede comunque in materia minore destrezza e annulla inconsapevolmente alquante occasioni d'arguzia, operando per lo più sulle semplici coincidenze meccaniche dell'idea: una serie di furti perpetrati contemporaneamente nelle maggiori bische di Las Vegas. La ripetizione dei fatti provoca, al centro del film, un ingorgo di noia; vi rimedia in seguito un modesto* suspense, *che volge definitivamente verso soluzioni previste. D'altronde il* suspense *non va molto d'accordo col divismo. Per questo forse attecchisce bene soprattutto nel cinema inglese, che conta il maggior numero di bravi attori e il minor numero di divi. In* Ocean's Eleven *un agglomerato molto vistoso recita ostentamente, sovrapponendosi al film. Lo stesso Frank Sinatra, che ama di solito lasciarsi individuare per proprio conto, ha qui atteggiamenti da fotografia di gruppo. Le sorprese invece giungono da dove non le si aspetta: dal binomio Cesar Romero-Ilka Chase, per esempio, che sommuovono nel freddo ordito della storia alcune rapide pagine d'oro, il ricordo della commedia sofisticata. (T.R.)*

OLIMPIADI DEI MARITI, Le — **r.**: Giorgio Bianchi - **s.**: Vittorio Metz, Roberto Gianviti - **sc.**: V. Metz, R. Gianviti, Italo de Tuddo - **f.**: Alvaro Mancori - **m.**: Callo Rustichelli - **scg.**: Mario Visone - **mo.**: Dolores Tamburini - **int.**: Ugo Tognazzi (Ugo Bitetti), Raimondo Vianello (Raimondo Pasotti), Delia Scala (Delia), Sandra Mondaini (Sandra), Gino Cervi (direttore giornale), Hélène Chanel (Elke), Anna Rasmussen (Grete), Francis Blanche, Ernesto Calindri, A. Rapisarda, Serafino Fuscagni, Fiorella Ferrero, Lola Braccini, Walter Lombardi, Frances Dean, Maura Dani, Toni Ucci, John Alberson, Mariano Laurenti - **p.**: Dario Sabatello per la Sabatello Film - Serena Film - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: Cineriz.

ONE FOOT IN HELL (Un piede nell'inferno) — **r.**: James B. Clark - **s.**: Aaron Spelling - **sc.**: Aaron Spelling, Sydney Boehm - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color): William C. Mellor - **m.**: Dominic Frontiere - **scg.**: Duncan Cramer, Leland Fuller - **mo.**: Eda Warren - **int.**: Alan Ladd (Mitch), Don Murray (Dan), Dan O'Herlihy (Harry Ivers), Dolores Michaels (Julie Reynolds), Barry Coe (Stu Christian), Larry Gates (Doc Seltzer), Karl Swenson (sceriffo Olson), John Alexander (Giller), Rachel Stephens (Ellie Barret), Henry Norell (Caldwell), Harry Carter (Mark Dobbs), Ann Morris (Nellie) - **p.**: Sydney Boehm per la 20th Century Fox - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: 20th Century Fox.

PASSAGE DU RHIN, Le (Il passaggio del Reno) — **r.**: André Cayatte - **d.**: Globe.

Vedere giudizio di Mario Verdone a pag. 27 e dati a pag. 36 nel n. 8-9 agosto-settembre 1960 (Venezia 1960).

PAY OR DIE! (Pagare o morire) — **r.**: Richard Wilson - **s. e sc.**: Richard Collins, Bertram Millhauser - **f.**: Lucien Ballard - **m.**: David Raksin - **scg.**: Fernando Carrere - **mo.**: Walter Hannemann - **int.**: Ernest Borgnine (ten. Petrosino), Zohra Lampert (Adelina Saulino), Alan Austin (Johnny Viscardi), Robert F. Simon (commissario), Renata Vanni (Mamma Saulino), Bruno Della Santina (papà Saulino), Robert Ellenstein (Luigi Di Sarno), Franco Corsaro (Vito Zarillo), John Duke (Lupo Miano), Vincent Barbi (Fabraka), Howard

Caine (Enrico Caruso), John Marley (Caputo) - **p.**: Richard Wilson per la Allied Artists - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: Lux.

Vedere giudizio di Guido Cincotti a pag. 46 *nel n.* 8-9, *agosto-settembre* 1960 (*Venezia* 1960).

PILLOLE DI ERCOLE, Le — r.: Luciano Salce - **s.**: dalla commedia omonima di Maurice Hennequin e Paul Bilhaud - sc.: Ettore Scola, Ruggero Maccari, Vittorio Vighi, L. Salce - **f.**: Eric Menczer - **m.**: Armando Trovaioli - **scg.**: Gianni Polidori - **mo.**: Roberto Cinquini - **int.**: Nino Manfredi, Sylva Koscina, Jeanne Valérie, Francis Blanche, Mitchell Kowal, Vittorio De Sica, Andreina Pagnani, Piera Arico, Luba Bodine, Franco Scandurra, Nietta Zocchi, Toni Selvaggi, Annie Gorassini, Lina Tartara Minora, Ignazio Leone, Maria Elisabetta Franco, Franca Lazzazzera, Oreste Lionello, Leopoldo Valentini, Peppino De Martino, Nedo Azzini, Mario Pascutti, Marco Tulli, Franco Bruno, Andrea Petricca - **p.**: Maxima Film - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: Dino De Laurentiis.

PLEASE DON'T EAT THE DAISIES (Non mangiate le margherite) — r.: Charles Walters - **s.**: dal romanzo omonimo di Jean Kerr - **sc.**: Isobel Lennart - **f.** (Cinemascope, Metrocolor): Robert Bronner - **m.**: David Rose - **scg.**: George W. Davis, Hans Peters - **mo.**: John McSweeney - **int.**: Doris Day (Kate Mackay), David Niven (Larry Mackay), Janis Paige (Deborah Vaughn), Spring Byington (Suzie Robinson), Richard Haydn (Alfred North), Patsy Kelly (Maggie), Jack Weston (Joe Positano), John Harding (rev. McQuarry), Margaret Lindsay (Mona James), Charles Herbert (David), Stanley Livingston (Gabriel), Flip Mark (George), Baby Gellert (Adam) - **p.**: Joe Pasternak per la Euterpe - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: M.G.M.

PLEIN SOLEIL (In pieno sole) — r.: René Clément - **s.**: dal romanzo di Patricia Highsmith « The Talented Mr. Ripley » - **sc.**: René Clément, Paul Gégauff - **f.** (Eastmancolor): Henri Decae - **m.**: Nino Rota - **scg.**: Paul Bertrand - **mo.**: Françoise Javet - **coreogr.**: Jean Guélis - **int.**: Alain Delon (Tom Ripley), Maurice Ronet (Philippe), Marie Laforêt (Marge), Frank Latimore, Erno Crisa, Bill Kearns, Elvire Popesco, Ave Ninchi, Denise Chantal, Nerio Bernardi, Lionello Zanchi, Lilly Romanelli, Walter Grant - **p.**: Robert e Raymond Hakim per la Paris Film Prod. - Titanus - **o.**: Francia-Italia, 1960 - **d.**: Titanus.

PORTRAIT IN BLACK (Ritratto in nero) — r.: Michael Gordon - **s.**: dal dramma di Ivan Goff e Ben Roberts - **sc.**: Ivan Goff, Ben Roberts - **f.** (Eastmancolor): Russell Matty - **m.**: Frank Skinner - **scg.**: Alexander Golitzen, Richard Riedel - **mo.**: Milton Carruth - **int.**: Lana Turner (Sheila Cabot), Anthony Quinn (dott. David Rivera), Sandra Dee (Catherine Cabot), Lloyd Nolan (Matthew Cabot), John Saxon (Blaxe Richards), Richard Basehart (Howard Mason), Ray Walston (Cob O'Brien), Virginia Grey (mis Lee), Anna May Wong (Tani), Dennis Kohler (Peter Cabot) - **p.**: Ross Hunter per la Universal-International / Ross Hunter Production - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: Universal.

POTE TIN KYRIAKI o **NEVER ON SUNDAY (Mai di domenica) — r.**: Jules Dassin - **d.**: Dear.

Vedere giudizio di Ernesto G. Laura a pag. 33 *e dati a pag.* 41 *nel n.* 5-6, *maggio-giugno* 1960 (*Cannes* 1960).

PSYCHO (Psyco) — r.: Alfred Hitchcock - **s.**: dal romanzo « Il passato che urla » di Robert Bloch - **sc.**: Joseph Stefano - **f.**: John L. Russel - **m.**: Bernard Hermann - **scg.**: Joseph Hurley, Robert Clatworthy - **arred.**: George Milo - **mo.**: George Tomasini - **int.**: Anthony Perkins (Norman Bates), John Gavin (Sam Loomis), Janet Leigh (Marion Crane), Vera Miles (Lida Crane), Martin Balsam (Milton Arbogast), John McIntire (sceriffo Chambers), Simon Oakland (dott. Richmond), Frank Albertson, Pat Hitchcock, Vaughn Taylor, Lurene Tuttle, John Anderson, Mort Mills - **p.**: Alfred Hitchcock per la Shamley - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: Paramount.

La dissociazione della personalità è uno degli argomenti preferiti dagli anglosassoni che ha il suo prototipo nel classico racconto di Stevenson « The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde ». Non ci stupiremo quindi se ad ogni stagione Hollywood affida ad uno dei suoi registi più navigati un film che rispolveri il tema con qualche variazione originale.

E' la volta di Hitchcock, che, prendendo le mosse da un romanzo di Robert Bloch conosciuto anche in Italia, descrive la singolare forma di mania omicida d'un giovane dissociato con tanta furbizia da abbindolare lo spettatore sino alla fine, quando gli assesta il suo bravo colpo di scena. Non pretendiamo l'arte a tutti i costi, e siamo in grado di apprezzare il divertimento intelligente che il regista sa puntualmente ammannirci ogni anno; ma qui ciò che difetta è quella sua personale misura di gusto, fatta di un po' di « humour » ed un po' di « thrilling », che rende appunto intelligenti i suoi problemini polizieschi. Lui, che, quando con Vertigo *s'era basato su Boileau e Narcejac aveva saputo dimenticarsene, in* Psycho *dimentica il suo stile per caricarsi di tutto il bagaglio « nero » che è tipico dei due prolifici scrittori francesi: morbosità, violenza, complessi sessuali ecc. La forza del narratore, però, rimane, e solo Hitchcock poteva tenere per la prima delle due ore lo spettatore avvinto senza offrirgli niente, montandogli attorno la tela di ragno d'un incubo sottile proprio perché indefinito. Eccellente, come sempre, la resa che ottiene dagli attori: il mite Anthony Perkins, ideale del bravo ragazzo, è un credibile, satanico assassino. (E.G.L.)*

QUATTRO FILIBUSTIERI, I — Programma composto da 9 brevi film a disegni animati in Technicolor: **Una domenica al mare, L'osso conteso, Paperino nel Gran Canyon, Pluto guardia costiera, Vecchio mulino, La roulotte infernale, Caccia all'anitra, L'ipnotizzatore, Le sirenette al circo** e dal documentario a mediometraggio della serie « La natura e le sue meraviglie », **I misteri degli abissi** - **p.**: Walt Disney - **o.**: U.S.A., **d.**: Rome.

REGINA DEI TARTARI, La — **r.**: Sergio Grieco - **s.** e **sc.**: Marcello Ciorciolini e Rate Furlan - **f.** (Totalscope, Eastmancolor): Alfio Contini - **m.**: Bruno Canfora - **scg.**: Alberto Boccianti - **c.**: Mario Giorsi - **mo.**: Enzo Alfonsi - **int.**: Chelo Alonso, Jacques Sernas, Folco Lulli, Philippe Hersent, Mario Petri, Ciquita Coffelli, Andrea Scotti, Piero Lulli, Pietro Tordi - **p.**: Columbus - C.F.D.F. - **o.**: Italia-Francia, 1960 **d.**: Variety.

REGINA DELLE AMAZZONI, La — **r.**: Vittorio Sala - **s.**: Nino Novarese, Giorgio Mordini, Augusto Frassineti, Fulvio Fo - **sc.**: Ennio De Concini, V. Sala, A. Frassineti, Claudio Busari - **f.** (Dyaliscope, Eastmancolor): Adalberto Albertini - **m.**: Roberto Nicolosi - **scg.**: Ottavio Scotti - **c.**: Gaia Romanini - **mo.**: Mario Serandrei - **int.**: Rod Taylor (Pirro), Daniella Rocca (Melitta), Dorian Gray (Antiope), Ed Fury (Glauco), Gianna Maria Canale (la regina), Ignazio Leone (Sofo), Alberto Farnese (Losco), Alfredo Varelli, Adriana Facchetti, Marco Tulli, Dino Buzzanca, Tiberio Murgia, Carlo Croccolo, Renato Tagliani, Lorella De Luca, Folco Lulli, Paola Falchi, Marilù Tolo, Irene Potter, Rosita Finkel, Nadia Bianchi, Lilli Mantovani, Frances Dean, Carla Dody, Erina Locatelli, Germana Francioli, Tilde Damiani, Dori Basan, Loredana Cappelletti, Erika Castel, Giulia Qualcosa, Wanda Bristo, Bianca Miomi-Canutta, Marinella Genuso, Ady Salvini, Angela Caffelli - **p.**: Enzo Merolle per la Glomer Film-Galatea - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: Lux.

REST IST SCHWEIGEN (Il resto è silenzio) — **r.**: Helmut Käutner - **s.**: dall'« Amleto » di Shakespeare - **sc.**: H. Käutner - **f.**: Igor Oberber - **m.**: Bernhard Eichhorn - int.: Hardy Krüger (Amleto), Ingrid Andree (Ofelia), Peter Van Eyck (Frà Claudio), Adelheid Seeck, Rudolf Forster, Boy Gobert, Rainer Penkert, Heinz Drache, Charles Regnier, Richard Allan, Robert Meyn, Reinhold Nietschmann, Josef Sieber, Werner Schuhmacher, Joachim Wolff, Erich Weiher, Gustl Busch - **p.**: Freie Filmproduktion - **o.**: Germania Occid., 1959 - **d.**: Atlantis.

RISATE DI GIOIA — **r.**: Mario Monicelli - **s.**: dai racconti « Risate di gioia » e « Ladri in chiesa » di Alberto Moravia - **adatt.**: Suso Cecchi D'Amico - **sc.**: Suso Cecchi D'Amico, Age Scarpelli, M. Monicelli - **f.**: Leonida Barboni - **m.**: Lelio Luttazzi - **scg.**: Piero Gherardi e Giuseppe Ranieri - **mo.**: Adriana Novelli - **int.**: Anna Magnani (Gioia detta Tortorella), Totò (Umberto), Ben Gazzara (Lello), Fred Clark (l'americano), Edy Vessel (Mimì), Gina Rovere, Mac Ronay, Toni Ucci, Rik von Nütter, Marcella Rovena, Kurt Polter, Alberto De Amicis, Gianni Bonagura, Peppino De Martino, Mara Ombra, Dori Dorika, Carlo Pisacane - **p.**: Silvio Clementelli per la Titanus - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: Titanus.

RISE AND FALL OF LEGS DIAMOND, The (Jack Diamond, gangster) — r.: Budd Boetticher - **s.** e **sc.:** Joseph Landon - **f.:** Lucien Ballard - **m.:** Leonard Rosenman - **scg.:** Jack Poplin - **mo.:** Folmar Blangsted - **int.:** Ray Danton (Jack Diamond), Karen Steele (Alice), Elaine Stewart (Monica), Jesse White (Leo Bremer), Simon Oakland (ten. Moody), Robert Lowery (Arnold), Judson Pratt (Fats Walsh), Warren Oates (Eddie Diamond), Frank De Kova (presidente del Sindacato), Gordon Jones (serg. Cassidy), Joseph Ruskin (Matt Moren), Diane Cannon (Dixie), Richard Gardner (Vince Coll) - **p.:** Milton Sperling e Leon Chooluck per la United States Productions - **o.:** U.S.A., 1959 - **d.:** Warner Bros.

Nato da posizioni divergenti e forse addirittura in opposizione al western, *il film* gangster *si è poi riavvicinato al formulario generale del cinema d'avventura ad opera di molti registi artigiani, abituati a manovrare indifferentemente cavalli e automobili. A prima vista Budd Boetticher potrebbe sembrare del numero, ma non lo è del tutto; lo induce ad una intelligente differenziazione quell'attitudine al* revival *che era in fondo anche la molla segreta di* Seven Men from Now *(I sette assassini) e che lo aveva portato sia pure occasionalmente ad un esperimento commemorativo, arcaico, persino in un genere di solito eludente gli obblighi di data e di cronaca. Ora nel film gangsteristico, così legato ad un panorama sociale e nazionale inconfondibile, il rispetto per il vecchio cinema e insieme per l'epoca che fornisce gli aneliti di congiunzione tra cronaca e storia si fa anche più pronunciato. La sintesi biografica su « Legs » Diamond (Legs, gambe, per le sue virtù di ballerino) è piuttosto buona; sotto il profilo psicologico l'egoversione, l'imprevedibilità di riflessi del criminale protagonista contribuiscono ad invertire quello che è generalmente il processo narrativo sugli eroi neri, trascorrendo stavolta da una oggettiva simpatia al disgusto e all'« abbandono ». La puntualizzazione ambientale segna concisamente il passaggio degli anni Trenta, allorché il banditismo d'azione dové cedere al Grande Giro su basi industrializzate. Rituali, aneddoti, costumi compongono un sobrio disegno connettivo e i sincopati delle sequenze violente sono sopraffini: il modo di raccontare le uccisioni come cancellazioni, a stacchi indifferenti e rapidi come un'allusione, vengono più che da* Scarface *dalla prima stupenda mezz'ora del* City Streets *(Le vie della città) di Mamoulian. (T.R.)*

RITTMEISTER WRONSKI (Gestapo in agguato) — r.: Ulrich Erfurth - **s.** e **sc.:** Axel Egebrecht - **f.:** Igor Oberberg, Hugo Schott, Günther Knuth - **m.:** Norbert Schultze - **scg.:** Fritz Maurischat, Ernst Klose - **mo.:** Hermann Ludwig - **int.:** Willy Birgel, Paul Hartmann, Antje Weisgerber, Ilse Steppat, Elisabeth Flickenschildt, Claus Holm, Rudolf Forster, Charles Regnier, Ernst Stahl-Nachbaur, Volker von Collande, Axel Monjé, Irene von Meyendorff, Olga Tschechowa, Marina Ried, Hilde Körber, Margarete Schön, Rolf von Nauckhoff, Harald Holberg, Paul Heidemann, Hans Stiebner, Renate Küster, Walter Süssenguth, Ernst Schröder - **p.:** Apollo - **o.:** Germania Occid., 1954 - **d.:** regionale.

ROCCO E I SUOI FRATELLI — r.: Luchino Visconti - **altri int.:** Rosario Borelli, Eduardo Passarelli, Renato Terra, Adriana Asti, Enzo Fiermonte, Nino Castelnuovo - **d.:** Titanus.

Vedere giudizio di Mario Verdone a pag. 29 *e dati a pag.* 36 *nel n.* 8-9, *agosto-settembre* 1960 (*Venezia* 1960).

ROMEO, JULIE A TMA (Giulietta, Romeo e le tenebre) — r.: Jiri Weiss - **d.:** Cinelatina.

Vedere giudizio di Guido Cincotti a pag. 45 *e dati a pag.* 54 *nel n.* 7, *luglio* 1960 (*San Sebastiano* 1960)

SALVAJES, Los (Violenti e selvaggi) — r.: Rafael Baledon - **d.:** Eridania.

Vedere dati a pag. 97 *nel n.* 10, *ottobre* 1957 (*Venezia* 1957).

SERGEANT RUTLEDGE (I dannati e gli eroi) — r.: John Ford - **s.** e **sc.:** James Warner Bellah, Willis Goldbeck - **f.** (Technicolor): Bert Glennon - **m.:** Howard Jackson - **scg.:** Eddie Imazu - **mo.:** Jack Murray - **int.:** Jeffrey Hunter (ten. Cantrell), Woody Strode (Braxton Rutledge), Constance Towers (Mary Beecher), Willis Bouchey (magg. Fosgate), Billie Burke (signora Fosgate), Carleton Young (capitano Shattuck), Judson Pratt (ten. Mulqueen), Juano Hernandez (Skidmore), Mae Marsh (Nellie), Charles Seel (dott. Eckner), Bill Henry (capitano Dwyer), Walter Reed (capitano MacAfee), Chuck Hayward

(capitano Dickinson), Toby Richards (Lucy Dabney), Fred Libby (Chandler Hubble) - **p.**: Willis Goldbeck, Patrick Ford per la John Ford Prod. - Warner Bros - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: Warner Bros.

Vedere giudizio di Guido Cincotti a pag. 52 *nel n.* 7, *luglio* 1960 (*San Sebastiano* 1960).

SIEGE OF PINCHGUT, The (Gli evasi di Fort Denison) — **r.**: Harry Watt - **s. e sc.**: Harry Watt, John Cleary, Alexander Baron - **f.**: Gordon Dines - **m.**: Kenneth V. Jones - **scg.**: Alan Withy - **mo.**: Gordon Stone - **int.**: Aldo Ray (Matt Kirk), Heather Sears (Ann Fulton), Neil McCallum (Johnny Kirk), Victor Maddern (Bert), Carlo Giustini (Luke), Alan Tilvern (supt. Hanna), Barbara Mullen (signora Fulton), Gerry Duggan (Pat Fulton), Kenneth Warren (commissario polizia), Gran Taylor (Macey), Richard Vernon - **p.**: Michael Balcon, Eric Williams per la Ealing Films - Michael Balcon Production - **o.**: Gran Bretagna, 1959 - **d.**: Rank.

Per circa un decennio, dall'epoca di Night Mail (1936) — *un lirico documentario sul servizio postale notturno delle ferrovie inglesi — a quella di* The Overlanders (1946) — *un arioso lungometraggio realizzato nelle steppe australiane —, Harry Watt poté essere degnamente annoverato fra i nomi più illustri della scuola documentaristica britannica, accanto a Grierson, a Rotha, a Wright. Di quelle caratteristiche esperienze si stenta a ritrovare qualche traccia in questo film recente, girato per gran parte in esterni nella baia di Sidney, il quale ripropone una poco peregrina vicenda, più volte apparsa sugli schermi con qualche variante e non senza migliori risultati. Essa riguarda un ergastolano, condannato innocentemente, che con alcuni compagni organizza una sensazionale evasione e tiene per qualche tempo in ostaggio gli abitanti di un faro per attirare in tal modo su di sé l'attenzione dei giudici e chiedere la revisione del processo, Le ambizioni del regista, appena sorrette da un montaggio serrato e qua e là da una certa immediatezza documentaristica, si sono rivolte essenzialmente alla creazione di un certo clima di spettacolare « suspense », senza punto badare a rendere un po' meno convenzionale il disegno dei personaggi, oltre tutto interpretati in maniera esagitata dai vari attori. (L.A.)*

SILVESTRO GATTO MALDESTRO — Programma di 14 brevi film di disegni animati in Technicolor: **Silvestro nel paese dei giganti, Vita col cane, Chi mi frena in tal momento, Preferisco il mattino, Deserto ma non troppo, Venezia, la luna e Silvestro, Le sventure di Robin Hood, Posa l'osso!, Silvestro e i coccodrilli, Operazione formaggio, Silvestro inventore, La fine di un commesso viaggiatore, Non c'è calura per gli eroi, E' arrivato un bastimento carico di...** della serie « Merrie Melodies » e « Looney Tunes » - **r.**: Chuck Jones, Fritz Freeleng, I. Freeleng, Charles M. Jones, Robert McKimson - **p.**: Warner Bros - **o.**: U.S.A. - **d.**: Warner Bros.

SONG WITHOUT END (Estasi) — **r.**: Charles Vidor, George Cukor - **s. e sc.**: Oscar Millard - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor): James Wong Howe - **m.**: Liszt, Chopin, Wagner, Johann S. Bach, Paganini, Van Beethoven, Felix Mendelssohn, Verdi, Schumann - **adatt. music.**: Harry Sukman - **scg.**: Walter Holscher - **c.**: Jean Louis - **mo.**: William A. Lyon - **int.**: Dirk Bogarde (Franz Liszt), Capucine (principessa Carolyne Sayn-Wittgenstein), Geneviève Page (contessa Marie D'Agoult), Patricia Morison (Georges Sand), Ivan Desny (principe Nicholas Sayn-Wittgenstein), Martita Hunt (granduchessa di Weimar), Lou Jacobi (Potin), Albert Rueprecht (principe Feliz), Marcel Dalio (Chelard), Lyndon Brook (Wagner), Walter Rilla (arcivescovo), Alex Davion (Chopin), Hans Unterkirchner (lo zar), Katherine Squire (Anna Liszt), E. Erlandsen (Sigismud Thalberg) - **p.**: William Goetz per la Columbia - W. Goetz Prod. - **o.**: U.S.A., 1959-60 - **d.**: Columbia-Ceiad.

SONS AND LOVERS (Figli e amanti) — **r.**: Jack Cardiff - **scg.**: Tom Morahan e Lionel Couch - **d.**: 20th Century Fox.

Vedere giudizio di E. G. Laura e altri dati nel n. 5-6, *maggio-giugno* 1960, *pag.* 35, 42 (*Cannes* 1960).

SOTTO DIECI BANDIERE — **r.**: Duilio Coletti - **mo.**: Jerry Webb - **altri int.**: Peter Carsten, Lian Redmond, Gregoire Aslan, Corrado Pani, Geronimo Meynier, Helmut Schmidt, Dieter Eppler, Brendan Fitzgerald, Walter Barnes, Booth Colman, Edith Peter, Umberto Spadaro, Philo Hauser, Gerhard Herter,

Joachim Luther, Guido Celano, John Lee, Ralph Truman, Tom Fellegi, Antonio Cervasato - **d.**: Dino De Laurentiis.

Vedere giudizio di Alberto Pesce e altri dati nel n. 7, luglio 1960, *pagg.* 29, 38 (*Berlino* 1960).

SPARTACUS (Spartacus) di Stanley Kubrick.

Vedere giudizio di Ernesto G. Laura e dati in questo numero.

STRANGERS WHEN WE MEET (Noi due sconosciuti) — **r.**: Richard Quine - **s.**: da un romanzo di Evan Hunter - **sc.**: Evan Hunter - **f.** (Cinemascope, Technicolor): Charles Lang, jr. - **m.**: George Duning - **scg.**: Ross Bellah - **mo.**: Charles Nelson - **int.**: Kirk Douglas (Larry Coe), Kim Novak (Maggie Gault), Ernie Kovacs (Roger Altar), Barbara Rush (Eve Coe), Walter Matthau (Felix Anders), Virginia Bruce (signora Wagner), Kent Smith (Stanley Baxter), Helen Gallagher (Betty Anders), John Bryant (Ken Gault), Nancy Kovack (Marcia), Carol Douglas (Blonde), Ray Ferrell (David Coe); Douglas Holmes (Peter Coe), Timmy Molina (Patrick Gault) - **p.**: Richard Quine per la Bryna-Quine-Columbia - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: Columbia-Ceiad.

Un idillio in chiave di adulterio, ricalcato dal romanzo Gli amanti *di Evan Hunter. Kirk Douglas è un architetto dalle idee spregiudicate, vagamente annoiato dal tran-tran familiare; Kim Novak conferma la sua vocazione di peccatrice casalinga, complessata, un po' torpida. Misurato sul classico esempio di* Breve incontro, *è un film senza una reale giustificazione, senza nerbo, senza verità. Douglas è il primo a non credere a ciò che dice, la Novak partecipa in maniera preoccupante della passività del personaggio. Il regista Quine ha cercato una certa morbidezza di toni, ma non è sfuggito ai luoghi comuni di questo genere di film. (T.K.)*

SUBTERRANEANS, The (La nostra vita comincia di notte) — **r.**: Ranald Mac Dougall - **s.**: da un romanzo di Jack Kerouac - **sc.**: Robert Thom - **f.** (Cinemascope, Metrocolor): Joseph Ruttenberg - **m.**: Andre Previn - **scg.**: George W. Davis, Urie McCleary - **mo.**: Ben Lewis - **int.**: George Peppard (Leo Percepied), Leslie Caron (Mardou Fox), Janice Rule (Roxanne), Roddy McDowall (Yuri Gligoric), Anne Seymour (Charlotte Percepied), Jim Hutton (Adam Moorad), Scott Marlowe (Julien Alexander), Arte Johnson (Arial Lavalerra), Ruth Storey (analista), Bert Freed (Bartender), Gerry Mulligan (Joshua Hoskins), Carmen McRae, Andre Previn - **p.**: Arthur Freed per la M.G.M. - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: M.G.M.

SURPRISE PACKAGE (Pacco a sorpresa) — **r.**: Stanley Donen - **s.**: dal romanzo di Art Buchwald - **sc.**: Harry Kurnitz - **f.**: Christopher Challis - **m.**: Benjamin Frankel - **scg.**: Don Ashton **mo.**: James Clarke - **int.**: Yul Brynner (Nico March), Mitzi Gaynor (Gabby Rogers), Noël Coward (re Pavel), Bill Nagy (Johnny Stettina), Eric Pohlmann (Stefan Miralis), George Coulouris (dott. Hugo Panzer), «Man Mountain» Dean (Igor Trofim), Warren Mitchell (Kilmasis), Guy Deghy (Tibor Smolny), Lyndon Brook (Stavrin) - **p.**: Stanley Donen per la S. Donen Enterprises - **o.**: Gran Bretagna, 1960 - **d.**: Columbia-Ceiad.

TAIHEIYO NO WASHI (Operazione Kamikaze) — **r.**: Inoshiro Honda - **s.** e **sc.**: Shinobu Kashimoto - **f.**: Kazuo Yamada - **m.**: Yuji Koseri - **scg.**: Takeo Kita - **mo.**: Hirohili Mukojama - **int.**: Toshiro Mifune, Takashi Shimura, Denjiko Orouchi, Nobua Nakamura, Reiko Dan, Susama Fujita, Akihito Hirata, Edy Sayonara, Minoru Takada, Minosuke Yamada, Yo Shoimi, Toronosuke Ogawa, Masau Shimuzu, K. Nihonjagi - **p.**: Sojiro Motoki e Tatsuo Kurota per la Toho - **o.**: Giappone, 1953 - **d.**: Filmar.

TALL STORY (In punta di piedi) — **r.**: Joshua Logan - **s.**: dalla commedia di Howard Lindsay e Russel Crouse, tratta dal romanzo «The Homecoming Game» di Howard Nemerov - **f.**: Ellsworth Fredericks - **m.**: Cyril Mockridge - **scg.**: Jack Poplin - **mo.**: Philip W. Anderson - **int.**: Anthony Perkins (Ray Blent), Jane Fonda (June Ryder), Ray Walston (Leo Sullivan), Marc Connelly (Charles Osman), Anne Jackson (Myra Sullivan), Murray Hamilton (Coach Hardy), Bob Wright (presidente Nagel), Bart Burns (D. A. Davis), Elisabeth Patterson (Connie), Karl Lukas, Tom Laughlin, Barbara Darrow - **p.**: Joshua Logan per la Mansfield Prod. - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: Warner Bros.

L'università in America, dice Joshua Logan, è un luogo dove gli esami di filosofia si danno negli spogliatoi sportivi durante l'intervallo di partite di basket. Tall Story *si conclude con quest'episodio, che è una versione di « arrivano i nostri » poiché l'esame superato è l'obbligatorio lasciapassare per la squadra e apre la via a una smagliante vittoria sportiva. L'invenzione non stupisce né interessa più; interesserebbe sapere cosa ne pensa un regista come Logan, che nell'ambiente universitario ha raccolto i primi rudimenti di cultura teatrale e in seguito si è dimostrato artista alquanto aggiornato e criticamente esplicito. Ma Logan non si scopre. Non gli preme smentire, né ironizzare, né difendere. Altre volte è riuscito a farlo almeno indirettamente, per forza di spettacolo:* Tall Story *non è nemmeno uno spettacolo, e l'interpretazione, acerba in Jane Fonda, è decisamente trascurata in Anthony Perkins. Sopravvive, confusamente, l'elogio alla giovinezza; non come proposito sentimentale, ma come manifestazione echeggiata, egoistica: conta più fare i giovani che esserlo (il duetto dei professori è programmatico). Quanto a Logan, il suo metodo personale di andare verso i giovani consiste nel vezzeggiare i ricordi del cinema goliardico in voga all'epoca della sua gioventù. Non ne viene alcuna freschezza. Un processo di svecchiamento inutile e artisticamente senza valore. (T.R.)*

TEDDY BOYS DELLA CANZONE, I — r.: Domenico Paolella - **s.**: Marcello Ciorciolini da un'idea di Franz Tanzler - **sc.**: M. Ciorciolini, Giuseppe Mangione, Sergio Sollima, Edoardo Anton, Piero Vivarelli - **f.**: Raffaele Masciocchi - **m.**: Lallo Gori - **scg.**: Alfredo Montori - **mo.**: Cleofe Conversi - **int.**: Delia Scala, Paolo Panelli, Teddy Reno, Ave Ninchi, Mario Carotenuto, Enrico Viarisio, Tiberio Murgia, Mina, Tony Dallara, Giacomo Furia, Mara Lombardo, José Jaspe, Eduardo Passarelli, Nanà Noschese, Lili Mantovani, Marilù Saint Gey, Bruno Scipioni, Brunetta, Nuccia Cardinali, Gabriella, Adriano Celentano, i Little Tony Brothers, le orchestre de I Cadetti, La Seconda Roman New Orleans Jazz Band, I Gelmino Boys e il Dossena Rock Ballet - **p.**: Carlo Infascelli per la Aron - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: regionale.

TERRIBLE BEAUTY, A (I cospiratori) — r.: Tay Garnett - **s.**: dal libro di Arthur Roth - **sc.**: Robert Wright Campbell - **f.**: Stephen Dade - **m.**: Cedric Thorpe Davie - **scg.**: John Stoll - **mo.**: Peter Tanner - **int.**: Robert Mitchum (Dermot O'Neill), Anne Heywood (Neeve Donnelly), Dan O'Herlihy (Don McGinnis), Cyril Cusack (Jimmy Hannafin), Richard Harris (Sean Reilly), Marianne Benet (Bella O'Neill), Niall Mac Ginnis (Ned O'Neill), Harry Brogan (Patrick O'Neill), Eileen Crowe (Kathleen O'Neill), Geoffrey Golden (serg. Crawley), Hilton Edwards (padre McCrory), Wilfred Downing (Quinn), Christopher Rhodes (Malone), Eddie Golden (Corrigan), Joe Lynch (Tim) - **p.**: Raymond Stross per la Raymond Stross - D.R.M. Production - **o.**: Gran Bretagna, 1960 - **d.**: Dear.

TEXAS JOHN SLAUGHTER (Texas John) — r.: Harry Keller - **s. e sc.**: Albert E. Lewin, Burt Styler, Frank D. Gilroy - **f.** (Technicolor): Walter H. Castle - **mo.**: Robert Stafford - **int.**: Tom Tryon (John Slaughter), Robert Middleton (Frank Davis), Norma Moore (Adeline Harris), Harry Carey, jr. (Ben Jenkins), Edward Platt (Lease Harris), Judson Pratt (capitano Cooper), Leo Gordon, Robert J. Wilke, John Day, John Alderson, Chris Alcaide, Robert Hoy, Chuck Roberson - **p.**: James Pratt per la Walt Disney Prod. - **o.**: U.S.A., 1958-59 - **d.**: Rank.

TOUCH OF LARCENY, A (Quasi una truffa) — r.: Guy Hamilton - **s.**: Paul Winterton - **sc.**: Roger Mac Dougall, Guy Hamilton, Ivan Foxwell - **f.**: John Wilcox - **m.**: Philip Green - **scg.**: Elliot Scott - **mo.**: Alan Osbiston - **int.**: James Mason (Max Easton), Vera Miles (Virginia Killain), George Sanders (Charles Holland), Harry Andrews (capitano Graham), Robert Flemyng (comandante Larkin), Ernest Clark (comandante Bates), Duncan Lamont (Primo « Special Branch Man »), Barbara Hicks (miss Price), Peter Barkworth (sottoten. Brown), Mavis Villiers (Adele Parrish), Macdonald Parke (Jason Parrish), John Le Mesurier (ammiraglio), Rachel Gurney (Clare Holland), Charles Carson (Robert Holland), Junia Crawford (Susan), William Kendall (suo marito), Jimmy Lloyd, Stanley Zevic, Andre Mikhelson, Richard Marner, Frederick Piper, Percy Herbert, Dickie Owen, William Mervyn, Gordon Harris, John Horsley, Ronald Leigh-Hunt, Basil Dignam, Rosemary Dorken, Waveney

Lee, Martin Stephens, Alexander Archdale - **p.**: Ivan Foxwell per la Ivan Foxwell Productions - **o.**: Gran Bretagna, 1959 - **d.**: Paramount.

TUNES OF GLORY (Whisky e gloria) — r.: Ronald Neame - **d.**: Dear.

Vedere giudizio di Mario Verdone a pag. 26 *e dati a pag.* 36 *nel n.* 8-9, *agosto-settembre* 1960 (*Venezia* 1960).

TUTTI A CASA di Luigi Comencini.

Vedere giudizio di Ernesto G. Laura e dati in questo numero.

TWO-WAY STRETCH (Un alibi (troppo) perfetto) — r.: Robert Day - **s.** e **sc.**: John Warren, Len Heath, Alan Hackney - **f.**: Geoffrey Faithfull - **m.**: Ken Jones - **scg.**: John Box - **mo.**: Bert Rule - **int.**: Peter Sellers (Dodger Lane), Wilfrid Hyde-White (Soapy Stevens), David Lodge (Jelly Knight), Bernard Cribbins (Lennie Price), Maurice Denham (comandante Horatio Bennet), Lionel Jeffries (Sidney Crout), Beryl Reid (miss Pringle), Irene Handl (signora Price), Liz Fraser (Ethel), George Woodbridge (Warder Jenkins), Cyril Chamberlain, Edwin Brown, John Glyn-Jones, Beryl Reid, Noel Hood, Myrette Morven, Thorley Walters, Walter Hudd, Olga Dickie, Joe Gibbons, John Wood, Robert James, Eynon Evans, Warren Mitchell, Ian Wilson, Wallas Eaton, Lauence Taylor, Andrew Downie, William Abney, John Vyvyen, Mario Fabrizi, John Harvey, Arthur Mullard, Vivienne Martin, Harry Littlewood, Tony Doonan, Edward Dentith, Hedger Wallace - **p.**: M. Smedley Aston per la Shepperton - **o.**: Gran Bretagna, 1960 - **d.**: Rank.

UNFORGIVEN, The (Gli inesorabili) di John Huston.

Vedere recensione di Tullio Kezich e dati in questo numero.

VENTO DEL SUD — r.: Enzo Provenzale - **d.**: Lux.

Vedere giudizio di Guido Cincotti a pag. 49 *e dati a pag.* 58 *nel n.* 8-9, *agosto-settembre* 1960 (*Venezia informativa* 1960).

VIA MARGUTTA — r.: Mario Camerini - **s.**: dal romanzo « Gente al Babuino » di Ugo Moretti - **sc.**: Franco Brusati, M. Camerini, Ennio De Concini, Ugo Guerra - **f.**: Leonida Baboni - **m.**: Piero Piccioni - **scg.** e **c.**: Dario Cecchi - **mo.**: Giuliana Attenni - **int.**: Antonella Lualdi (Donata), Gérard Blain (Stefano), Franco Fabrizi (Giosuè), Yvonne Furneaux (Marta), Alex Nicol (Bill), Cristina Gaioni (Marisa), Spiros Focas (Marco), Claudio Gora (Pippo Contigliani), Walter Brofferio (Giorgio), Corrado Pani (il ragazzo), Marion Marshall, Thomas Conception, Elvira Cortese, Kajda Oriuki - **p.**: Gianni Hecht-Lucari per la Documento Film - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: Cineriz.

VIGILE, Il — r.: Luigi Zampa - **s.**: Rodolfo Sonego - **sc.**: R. Sonego, Ugo Guerra, L. Zampa - **f.**: Leonida Barboni - **m.**: Piero Umiliani - **scg.**: Flavio Mogherini - **mo.**: Otello Colangeli - **int.**: Alberto Sordi (Otello Celletti), Vittorio De Sica (il sindaco), Marisa Merlini (Amalia Celletti), Nando Bruno (Nando), Mara Berni (Luisa), Riccardo Garrone (ten. dei vigili), Lia Zoppelli (moglie del sindaco), Carlo Pisacane (padre di Otello), Franco Di Trocchio (Remo, figlio di Otello), Mario Riva (Mario Riva), Sylva Koscina (Sylva Koscina), Piera Arico, Mario Passante, Vincenzo Talarico, Fanfulla, Rossana Canghiari, Nerio Bernardi, Gianni Solaro, Giulio Calì - **p.**: Guido Giambartolomei per la Royal Film - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: Cineriz.

VISIT TO A SMALL PLANET (Un marziano sulla Terra) — r.: Norman Taurog - **s.**: dalla commedia di Gore Vidal - **sc.**: Edmud Beloin, Henry Garson - **f.**: Loyal Griggs - **m.**: Leigh Harline - **sc.**: Hal Pereira, Walter Tyler - **eff. spec.**: John P. Fulton - **mo.**: Warren Low, Frank Bracht - **int.**: Jerry Lewis (Kreton), Joan Blackman (Elle Spelding), Earl Holliman (Conrad), Fred Clark (Roger Putnam Spelding), John Williams (Delton), Jerome Cowan (George Abercrombie), Gale Gordon (Bob Mayberry), Lee Patrick (Rheba), Barbara Lawson (Desdemona), Ellen Corby (signora Mayberry) - **p.**: Hal B. Wallis, Paul Nathan per la Hal Wallis / Joseph H. Hazen Prod. - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Paramount.

WILD RIVER (Fango sulle stelle) — r.: Elia Kazan - **d.**: 20th Century-Fox.

Vedere giudizio di Alberto Pesce a pag. 30 *e dati a pag.* 38 *nel n.* 7, *luglio* 1960 (*Berlino* 1960).

è in corso di stampa
il quarto volume (M-N)
del

Filmlexicon
degli Autori e delle Opere

direttore
FLORIS LUIGI AMMANNATI
Presidente del Centro Sperimentale di Cinematografia

redattore capo
FERNALDO DI GIAMMATTEO

redattore
ERNESTO G. LAURA

« Classici » come Méliès e Murnau, attori illustri di ieri e di oggi come Asta Nielsen, Anna Magnani, Adolphe Menjou, il contemporaneo cinema americano da Delbert Mann a Marilyn Monroe, le « nouvelle vague » con Malle, i giapponesi con Mifune e Mizoguchi, e molte altre voci essenziali per conoscere le personalità della storia del cinema. Un'opera monumentale, realizzata dal Centro Sperimentale di Cinematografia con la collaborazione di studiosi di ogni parte del mondo.

Sezione AUTORI — volume quarto (*M-N*) — 1500 *colonne, oltre sessanta tavv. in nero e a col., rilegato in tela bukran, con fregi in oro e custodia* L. 10.000

ROMA EDIZIONI DELL'ATENEO

**nella collana di studi critici e scientifici
del centro sperimentale
di cinematografia**

Luigi Chiarini

PANORAMA DEL CINEMA CONTEMPORANEO

Attraverso l'esame critico del film, Luigi Chiarini collauda e approfondisce la sua posizione teorica e analizza le più importanti correnti estetiche che si rifanno al pensiero cattolico, idealista e marxista.

Mario Gromo

FILM VISTI

Il meglio di un trentennio di recensioni cinematografiche per « La Stampa », in una scelta personale dell'autore qualche tempo prima della morte. L'intero arco di una vicenda critica.

Due eleganti volumi con tavole f. t., in formato 150x219, *rilegati con sovracopertina plastificata a colori. Ciascuno* L. 3.000

ROMA EDIZIONI DELL'ATENEO

nella COLLANA TESTI E DOCUMENTI
PER LA STORIA DEL FILM

Von Stroheim

a cura di Giulio Cesare Castello

Un punto fermo sulla personalità del grande regista ed attore, frutto della collaborazione di vari studiosi italiani e stranieri, con filmografia, bibliografia, numerose illustrazioni e ampia documentazione su *Greed* L. 1.000

Cinema giapponese

di Yasuzo Masumura

L'unica storia edita in Italia della più importante cinematografia asiatica, scritta appositamente per i lettori italiani da uno degli esponenti della « nouvelle vague » giapponese L. 700

Il colore nel cinema

a cura di Guido Cincotti

Un'opera completa: storia, tecnica, linguaggio del cinema a colori con un'esauriente filmografia e un prezioso dizionario tecnico L. 1.200

ROMA EDIZIONI DELL'ATENEO

nella COLLANA DI BIANCO E NERO

Lotte M. Eisner

LO SCHERMO DEMONIACO

E' l'edizione italiana, a cura di Mario Verdone, di quello che rimane, con il Kracauer, lo studio più autorevole sulla storia del cinema tedesco. In appendice una completa filmografia.

Bengt Idestam-Almquist

DRAMMA E RINASCITA DEL CINEMA SVEDESE

Sjöström, Stiller, Molander e gli altri che stanno attorno, prima e dopo di loro, fino ad Ingmar Bergman: le grandi stagioni d'un'illustre cinematografia nell'unica storia uscita in Italia dovuta ad un famoso critico svedese. La chiave per capire *Il settimo sigillo* e *Il posto delle fragole*.

Due volumi f.to 140x210, *con numerose tavv. f.t., rilegati con sovracoperta a colori plastificata. Ciascuno* L. 2.000

ROMA EDIZIONI DELL'ATENEO